Guide

de la Peinture à l'Huile

LEFRANC & BOURGEOIS

FONDÉ EN 1720

Table des matières

4 *I - A l'origine de l'industrie de la couleur*

8 *II - Histoire de la peinture à l'huile*

1 . La recette de Van Eyck 10
2 . Les évolutions après Van Eyck 12
3 . A partir de 1600 13

14 *III - La couleur*

1 . La théorie 14
2 . Les mélanges 17
3 . Les contrastes entre les couleurs 18
4 . L'harmonie des couleurs 22

24 *IV - Règles de la peinture à l'huile*
1 . Préparation des supports 26
2 . Peindre gras sur maigre 27
3 . Vernis à retoucher 29
4 . Vernissage définitif 30
5 . Accidents et leurs causes 32

34 *V - Conception des couleurs à l'huile Lefranc & Bourgeois*
1 . Le laboratoire 35
2 . La fabrication 38

40 *VI - Couleurs à l'huile Lefranc & Bourgeois*
1 . Huile extra fine Lefranc 41
2 . Huile fine pour artistes 42
3 . Huile Louvre 43
4 . Les coffrets 45
5 . Nuancier des 119 couleurs 46
6 . Caractéristiques techniques 48

50 *VII - Les additifs*
1 . Les huiles 52
2 . Les siccatifs 53
3 . Les essences 54
4 . Les vernis à retoucher 56
5 . Les vernis brillants 58
6 . Les vernis satinés ou mats 62
7 . Les médiums 64
8 . Tableaux de synthèse des additifs 70
9 . Toxicologie 72

I - A l'origine de l'industrie de la Couleur

Alexandre LEFRANC, par J.F. MILLET

Il était une fois …
… un peintre et un commerçant

1720, nous sommes en pleine Régence, 5 ans après la mort de Louis XIV. La bourgeoisie détient le pouvoir économique et veut le montrer : les commandes aux peintres se multiplient, à l'instar des nobles, pour prouver au monde leur prospérité. Les artistes voyagent de plus en plus pour répondre à la demande. Les ateliers de maîtres disparaissant peu à peu, les peintres ne disposent plus d'élèves pour broyer pigments et liants.

Les attributs des Arts - Musée du Louvre à Paris
© Photo RMN - R.G. Ojeda

CHARDIN, alors jeune peintre, habitait à Paris rue du Four Saint Germain, au-dessus d'un « commerce de pigments et d'épices» tenu par Charles LACLEF, ancêtre de la famille LEFRANC. Le peintre lui confia alors le broyage de ses couleurs : l'industrie de la couleur était née. La renommée de Charles LACLEF va s'étendre lorsque Chardin rentre à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, soutenu par Diderot, critique très écouté de l'époque : « M. Chardin est homme d'esprit, il entend la théorie de son art ; il peint d'une manière qui lui est propre, et ses tableaux seront un jour recherchés. » (Salon de l'Académie 1759).

…un peintre et un commerçant

1753

1753, Charles LACLEF devient fournisseur officiel des peintures du château de Versailles, en perpétuels travaux. Le Petit Trianon, la Chapelle Royale, voient ainsi leurs fresques composées avec les couleurs de LACLEF, toujours en recherche de nouvelles textures et couleurs, répondant à la demande des artistes. Ce privilège étend encore la renommée de LACLEF en France et en Europe.

1775, le magasin tenu par Jean-Baptiste, fils cadet de Charles LACLEF, s'orne de l'enseigne « A la clef d'argent ».

1836 : les successeurs des LACLEF, Alphonse et Jules LEFRANC, prennent la direction de l'entreprise et la baptisent LEFRANC Frères.

1720 - 1930 : Commerce de pigments et d'épices LEFRANC.
Charles VANCLEF broie des couleurs pour CHARDIN.

En **1841**, un artiste américain John Goffe Rand met au point un système révolutionnaire de cylindre en plomb, de la forme d'un tube. Jusqu'à cette date, les artistes conditionnaient et conservaient leur peinture dans des vessies de porc, à la fois étanches et souples. Mais elles étaient fragiles, se perçaient et ne garantissaient pas une conservation durable. Arrivent alors les premiers tubes d'étain, fermés par un bouchon de liège : les peintres peuvent enfin sortir de leur atelier et s'exprimer à l'air libre !

1859, Alexandre Lefranc prend la tête de la société, à la suite de ses frères aînés. A partir de ce moment, le renom des produits Lefranc devient universel. Alexandre Lefranc se préoccupa toute sa vie de perfectionner la fabrication des couleurs pour les Beaux-Arts et d'obtenir la pureté parfaite des pigments qui les composent. Les tubes deviennent encore plus pratiques avec le brevet du bouchon à vis hermétique, déposé par la société Lefranc.
Alexandre créa des séries de couleurs à l'huile extra-fines, les plus réputées.

La Fileuse, chevrière auvergnate
Millet Jean-François (1814-1875)
Musée d'Orsay à Paris
© Photo RMN - Hervé Lawandowski

1867, Joseph BOURGEOIS ouvre sa boutique, consacrée à la fabrication des produits pour les Arts, au 18 de la rue Croix des Petits Champs à Paris. Il dépose dès cette année-là le principe des pâtes non dangereuses. C'est un concurrent sérieux pour Lefranc Frères !

1874, Alexandre sort le fameux « jaune de Naples » connu depuis l'Antiquité. Il a acquis le procédé auprès de la maison Eydoux à Marseille et le fait perfectionner par ses chercheurs.

Ils mettent tout en œuvre pour retrouver cette couleur unique par sa clarté et ses possibilités d'éclaircissement. Ce travail fut récompensé par une lettre élogieuse de J.F. Millet. A la fin du XIXème siècle, Cézanne utilise les couleurs Bourgeois.

1885 : Lefranc et Cie, nouvelle raison sociale de la maison Lefranc, commercialise ses couleurs dans le monde entier, notamment grâce à l'ouverture de succursales à Bruxelles, Berlin, Florence et Milan. L'exportation fut le principal objectif de la maison à cette époque.

1889 : la maison Lefranc indique les caractéristiques des couleurs sur les tubes : composition chimique du pigment et degré de solidité à la lumière. Cette initiative précieuse pour les artistes, a certainement contribué à la pérennité des oeuvres à partir de cette date.

1902, les chercheurs de la maison Lefranc travaillent particulièrement sur les vernis, avec l'assistance d'un peintre chimiste Jehan-Georges Vibert. Ils mettent au point le vernis à peindre, un vernis à retoucher, et un vernis définitif, toujours commercialisés de nos jours sous le nom de leur inventeur. Ces vernis sont fabriqués à partir d'une résine de synthèse transparente, qui évite aux tableaux le jaunissement inévitable dû aux résines naturelles.

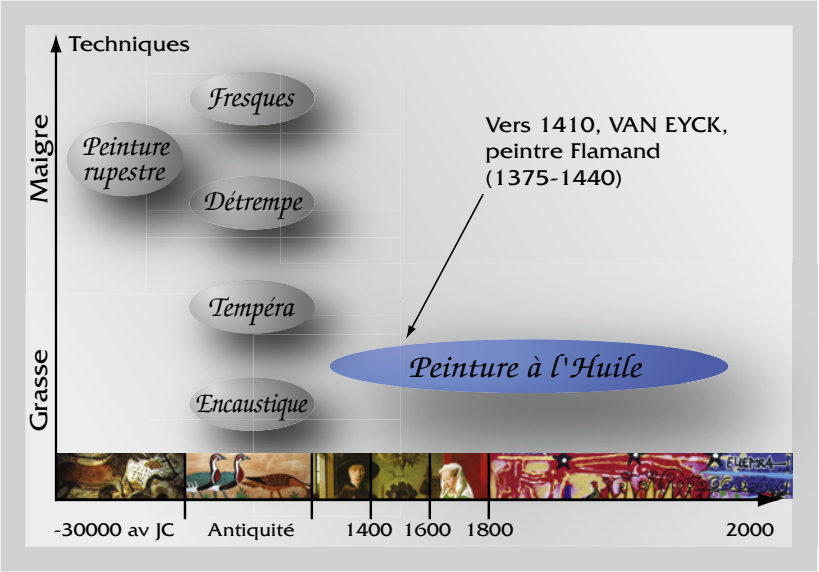
1937, l'Exposition Universelle de Paris accueille une œuvre magistrale : « La Fée Electricité » du peintre DUFY, la plus grande fresque du monde, composée de 250 panneaux. La peinture qui la compose a été spécialement mise au point pour l'évènement par la maison BOURGEOIS, par une étroite collaboration entre Marc Havel, chimiste chez Bourgeois, Jacques Maroger, directeur du laboratoire des Musées de France et Raoul Dufy. On peut admirer au Musée d'Art Moderne de Paris l'excellent état de conservation de cette œuvre.

1954, BOURGEOIS se distingue sur le marché des Beaux-Arts avec deux innovations majeures. Deux techniques particulières des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles sont remises au goût du jour, avec la commercialisation du Medium Flamand et du Medium Vénitien. La peinture « Flashe » arrive sur le marché, C'est la première couleur moderne, émulsion de résine vinylique dans l'eau.

II - Histoire de la peinture à l'huile

Les attributs des Arts
Chardin Jean Baptiste Siméon (1699-1779)
Musée du Louvre à Paris
© Photo RMN - R.G. Ojeda

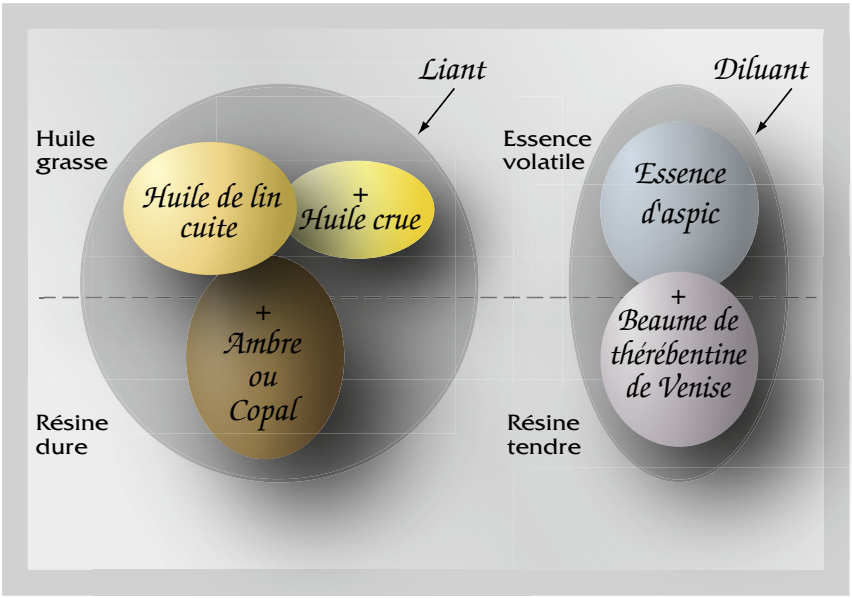
Il faudra attendre 1410



Vers 1410, deux peintres flamands, les frères VAN EYCK, s'intéressent à la fragilité des peintures à la détrempe ou à la tempéra. A force d'expérimentation, différentes huiles crues et cuites sont testées, associées à de la résine, puis à des pigments. Elles donnent naissance à des vernis colorés, qui deviendront peu à peu la peinture à l'huile.

le début du XVème siècle

1. La recette de VAN EYCK



Xavier de Langlais auteur d'un célèvre ouvrage de référence sur la peinture à l'huile (*), dit de cette fameuse recette Van Eyck :

Un liant très gras et riche en résine :
Le liant était composé de 2 types d'huiles : une huile cuite et une huile crue, auxquelles était ajoutée une résine dure dissoute, ambre ou copal. On suppose que ce fut plutôt du copal, car encore aujourd'hui, les laboratoires de recherche ne savent pas dissoudre l'ambre !

Un diluant peu volatile et enrichi de résine tendre :
L'essence d'aspic, issue de la lavande, associée à la résine du mélèze donnait un diluant peu volatil, afin de laisser à la peinture un temps de séchage encore plus long.

(*) La technique de la Peinture à l'Huile - Flammarion 1959 - Xavier de Langlais

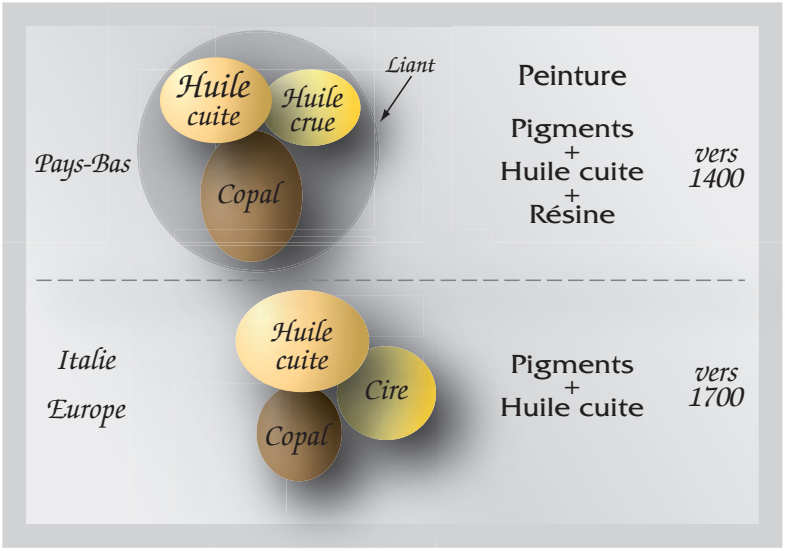
Portrait des époux Arnolfini
Huile sur Chêne (1434) - Jan VAN EYCK
National Gallery à Londres

Cette recette confère donc à la peinture à l'huile ses caractéristiques : sa richesse en huile induit une siccativation lente et sa richesse en résine donne brillance et transparence aux couches picturales.

La peinture à l'huile, de par sa lenteur de prise, permet de réaliser des détails et des modelés, qu'aucune autre technique n'égalait à l'époque. La résine dans la peinture rend indélébiles les couches les unes par rapport aux autres, ce qui autorise des superpositions transparentes, apportant une profondeur et un réalisme complètement nouveaux. Cette technique appelée « glacis » se développa peu à peu dans toute l'Europe.

Détail du miroir au dessus duquel on peut lire :
Johannes Van Eyck était là.

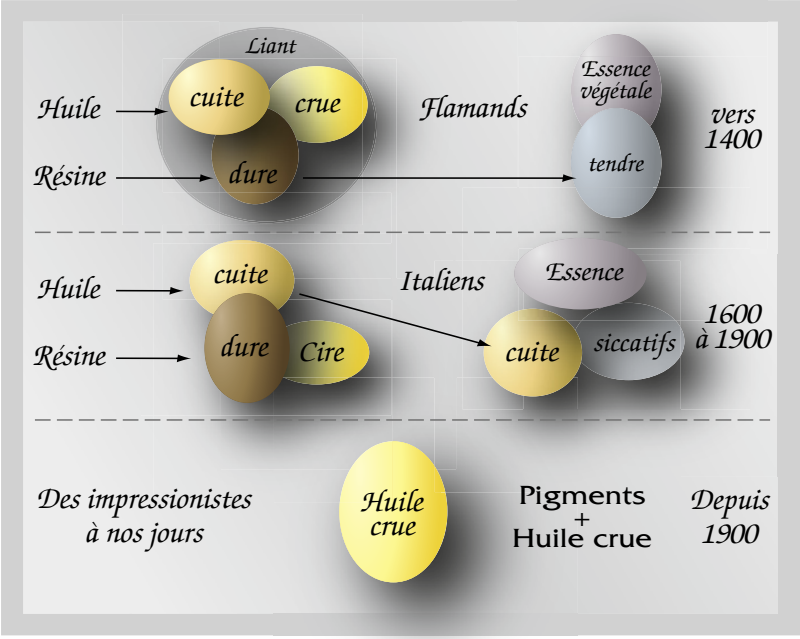
2. Les évolutions après Van Eyck



Les premières peintures à l'huile, très riches en résine, donnaient un résultat très brillant et transparent, permettant de réaliser des effets propres au style de la peinture flamande.
L'influence des grands maîtres de la Renaissance italienne comme Botticelli, Léonard de Vinci, Le Titien, Le Tintoret, Le Caravage ou Véronèse, va faire évoluer la recette d'origine, qui va s'adapter à de nouvelles écritures. Les peintres de l'école Vénitienne peignaient de manière plus épaisse, plus opaque et plus mate. Ainsi la résine disparaît peu à peu, la part d'huile cuite augmente, la cire s'ajoute, rendant la pâte plus lourde et lui donnant un touché complètement différent pour peindre «alla prima».

L'Histoire nous montre que
la peinture à l'huile refuse toute forme d'abus.

3. A partir de 1600



A partir du XVII^{ème} siècle, dans un souci de production, les peintres tentent d'accélérer le séchage de leur tableau. Des additifs sont introduits en quantités trop importantes dans la recette de l'huile : siccatifs dans le diluant et cires dans le liant de la peinture.
Certains ont abusé de ces composants, rendant les peintures très fragiles, cassantes car durcies trop vite, ou trop grasses, jaunissantes et sensibles aux poussières et impuretés.

Depuis les Impressionnistes, la peinture à l'huile ne contient plus que de l'huile crue, lin ou oeillette, broyée avec du pigment. C'est dans l'emploi des médiums à peindre que le peintre peut aujourd'hui constituer des recettes d'anciens maîtres et retrouver l'écriture des fameuses écoles de peinture Flamande ou Vénitienne.

III - La couleur

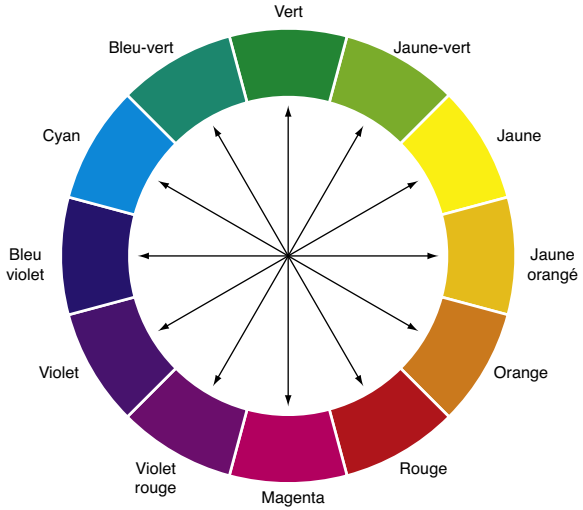
III - La couleur

Cirque de Mongolie - Gérard Gal
Collection privée

1. La théorie

C'est à Chevreul (chimiste français du XVIIIème siècle) que l'on doit une classification méthodique des couleurs, par l'emploi d'un cercle divisé en 12 secteurs égaux, appelé :

Cercle chromatique



a) Les couleurs primaires

La position qu'occupe le vert, entre le bleu et le jaune, dans l'arc-en-ciel, conduit immédiatement à l'idée qu'il résulte du mélange de ces deux couleurs. L'expérience confirme cette hypothèse. Il en est de même pour l'orangé et le violet. Par contre, il est impossible, en opérant sur des couleurs matérielles, de reproduire par mélange le jaune, le rouge ou le bleu : ces 3 couleurs sont donc appelées COULEURS PRIMAIRES.

b) Les couleurs intermédiaires

Les couleurs primaires, mélangées, donnent des nuances qui varient suivant la position qu'elles occupent respectivement dans le cercle chromatique. Si elles sont voisines, le mélange rappelle l'une et l'autre, pour donner les COULEURS INTERMEDIAIRES :

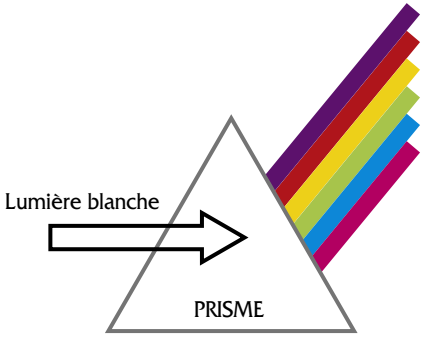
BLEU + VERT = BLEU VERDATRE
BLEU + VIOLET = BLEU VIOLACE
JAUNE + VERT = VERT JAUNATRE

Système additif et système soustractif

Cependant, vous ne pourrez obtenir des couleurs intermédiaires parfaites en peinture, car la somme des différentes couleurs de la lumière décomposée donne le blanc : c'est le SYSTEME ADDITIF.
En peinture, le mélange des trois couleurs primaires donne le noir : c'est le SYSTEME SOUSTRACTIF, le blanc est caractérisé par l'absence de couleurs.

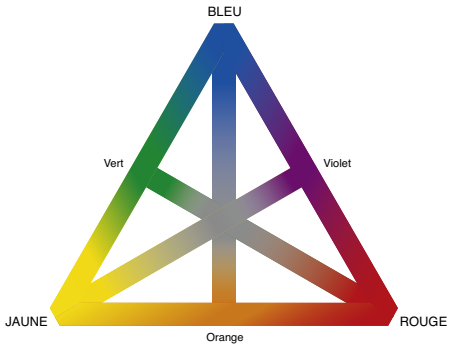
Système additif

Lumière blanche
Blanc = somme des couleurs



Système soustractif

Peinture
Blanc = absence de couleurs
Noir = somme des couleurs



c) Le gris

Si deux couleurs ne sont pas voisines sur le cercle chromatique, leur mélange conduit au gris. On peut donc obtenir du gris, par mélange :

- De BLEU et d'ORANGE
- De JAUNE et de VIOLET
- De ROUGE et de VERT

2. Les mélanges

On espère toujours conserver l'éclat des couleurs que l'on associe.

Veut-on composer par exemple un violet franc ? On sait qu'il faut faire appel à un bleu et un rouge. Mais quel bleu : bleu de Prusse, bleu Outremer ? Et quel rouge : Laque carminée, Vermillon ? Examinons ces couleurs : le bleu de Prusse tire sur le vert, ce vert aura une influence fâcheuse sur le rouge, car étant sa couleur complémentaire, on introduit un élément de gris qui se fera sentir désagréablement dans le mélange. Dans les deux cas, les violets obtenus avec le bleu de Prusse et la laque carminée, ou avec le vermillon et l'outremer, sont ternes. Si on choisit les couleurs les plus éloignées du violet : le bleu de Prusse à tendance verte et le vermillon à tendance orangée, on obtient une couleur indéterminée.

Par contre, si on unit le bleu outremer et la laque carminée, tous deux à tendance violacée, on obtient un violet acceptable, mais qui ne donnera pas entière satisfaction à l'artiste.

En effet, les couleurs primaires, considérées comme fondamentales par les artistes, ne sont jamais aussi pures que les couleurs primaires du système théorique.

La palette des peintres ne peut donc être limitée à trois éléments et elle doit prendre en compte d'autres couleurs, qui, à la faveur des combinaisons chimiques, se trouvent être plus vives de ton, plus franches que les couleurs obtenues par mélange. C'est ainsi que le violet minéral, le violet d'Egypte ont un coloris plus brillant, plus attrayant que n'importe quel violet obtenu par mélange de rouge et de bleu.

3. Les contrastes entre les couleurs

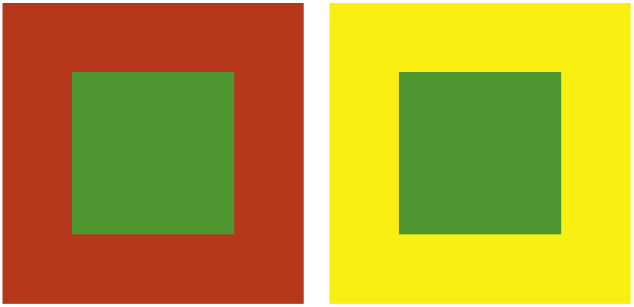
a) Juxtaposition des couleurs

Les couleurs réagissent de manière optique les unes par rapport aux autres

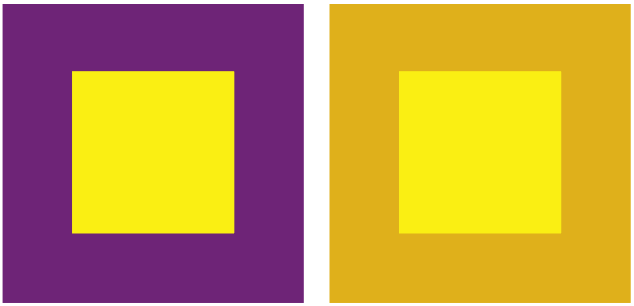
Observons les différents jeux de contraste :

Ci-dessus un contraste par juxtaposition :

- 2 bleus identiques sont placés au centre et semblent se différencier selon la couleur qui les entoure.
- A gauche, l'orange autour du bleu crée un contraste plus fort, l'orange est la couleur complémentaire du bleu.
- A droite, le violet est une couleur voisine du bleu sur le cercle chromatique, le contraste est beaucoup plus faible.



Même exemple avec le Rouge et sa complémentaire le Vert.



Le Jaune et sa complémentaire le Violet.

Ces contrastes par juxtaposition ont beaucoup été exploités par les peintres pointillistes et les Impressionnistes.

Etude par VASARELY - Collection privée

Bien des peintres contemporains ont joué sur ces effets de contraste par juxtaposition de couleurs.

b) La valeur des couleurs

On appelle valeur d'une couleur son positionnement sur l'échelle des gris (axe blanc vers noir). On dit alors qu'une couleur est plutôt claire ou plutôt foncée.

c) Le mélange optique

Chevreul a également formulé le principe de mélange optique des couleurs, selon lequel l'œil humain est capable de combiner les couleurs entre elles. Ainsi, en plaçant côte à côte une tâche rouge et une tâche jaune, l'œil verra un halo orangé à une certaine distance, halo d'une très grande luminosité.
Les Impressionnistes se sont empressés d'appliquer cette théorie pour rendre des effets de lumière tout à fait uniques, impossibles à obtenir par le mélange traditionnel des couleurs sur la palette. Les pointillistes comme Seurat s'imprégnèrent totalement de cette technique avec des toiles entièrement composées de minuscules points de couleur.

Espaces vierges - Marie-Dominique Faccon
Collection privée

Dans ce tableau, on peut observer ce phénomène à l'arrière-plan : les feuilles des arbres semblent vibrer dans le courant d'air, tout en captant totalement la lumière.

d) Intensité ou saturation des couleurs

C'est une notion très importante pour créer une atmosphère dans un tableau.

On dit qu'une couleur est intense ou saturée lorsqu'elle est au maximum de ce que sa couleur peut donner. On emploiera alors des adjectifs comme « vives» ou même « criardes » pour des couleurs très intenses, par opposition à des couleurs plus douces, voire ternes.

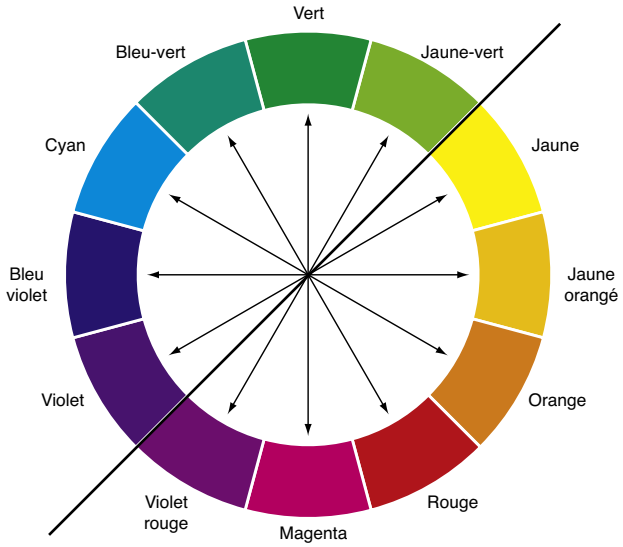
ELLEMRA - Armelle Chesnel - Collection privée

« ELLEMRA » : une œuvre aux couleurs des plus saturées. Un artiste qui ne manque pas d'audace, en prenant des risques colorimétriques si importants que le moindre écart de couleur serait fatal.

4. L'harmonie des couleurs

On dit des couleurs qu'elles sont en harmonie lorsqu'elles sont proches sur le cercle chromatique. Maîtriser cette harmonie est l'un des moyens d'expression de l'artiste.

Couleurs froides



Couleurs chaudes

a) Couleurs froides

Dans ce tableau, l'artiste travaille avec ces couleurs issues du bleu, même le blanc. Cela donne une atmosphère froide et lointaine.

Dans un pueblo andaloux - Joël DABIN
Collection privée

Femme se coiffant - Jef FRIBOULET
Collection privée

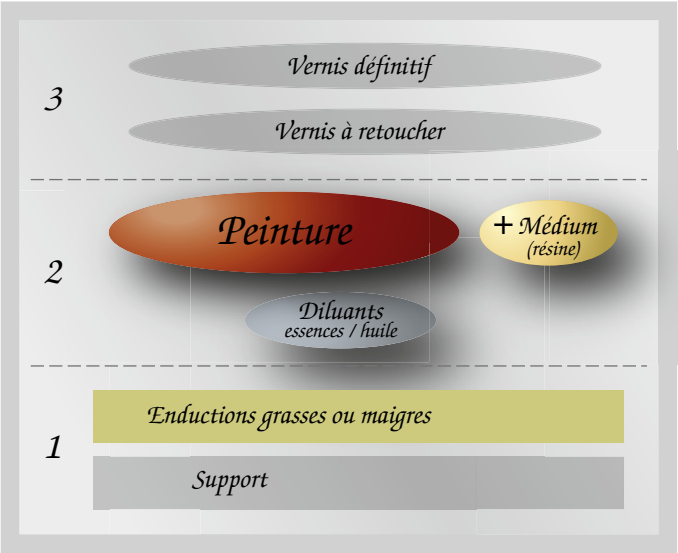
b) Couleurs chaudes

«Femme se coiffant», décliné dans les rouges et les terres, donne une atmosphère différente, tout en gardant une certaine énergie.

IV - Règles de la peinture à l'huile

Evening sails - Fred Beckett
Collection privée

3 étapes indispensables :



1 - Le support et sa préparation

2 - La mise en œuvre de la peinture, avec des diluants, des couleurs, des médiums à base de résine

3 - La protection et la finition de l'œuvre : le vernissage

Comme l'expliquait si bien Xavier de Langlais («la technique de la peinture à l'huile» - Flammarion 1959) :

Le support est «l'ossature» d'un tableau, la peinture : «sa chair», le vernis : «sa peau».

1. Préparation des supports

Règle n° 1

Les supports de la peinture à l'huile doivent être préparés à partir d'un encollage et d'une enduction grasse (pour huile uniquement) ou maigre, universelle (pour huile et acrylique). Le but étant de protéger le support de l'imprégnation de l'huile, qui en siccativant dans le temps, vient également oxyder, c'est-à-dire brûler son support.
De par leurs aspérités et leur légère porosité, les enductions participent aussi à l'accroche de la peinture, pour une parfaite conservation dans le temps.

Précautions générales pour la préparation des supports

❶ Les toiles écrues ont tendance à se détendre. Ceci est le fait des variations atmosphériques agissant sur les fibres qui n'ont pas pris leur place définitive. Pour éviter ce phénomène, il est recommandé de tendre une deuxième fois le tissu sur le châssis. Il suffit alors de déplacer les points et de le retendre à la pince.

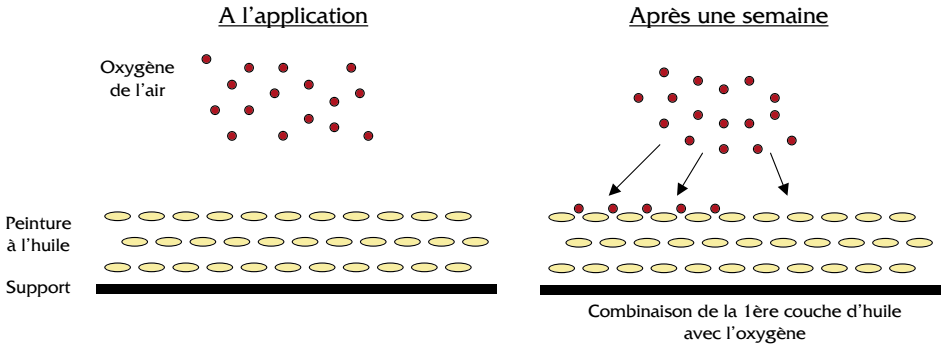
❷ Quels que soient les produits utilisés, tant pour encoller que pour blanchir, il faut procéder par couches minces, la surface ne devra jamais présenter un aspect vernissé. On y arrive en ayant soin de travailler dans un local à température modérée (entre 18 et 22°C). Donner à l'avance des proportions serait induire l'utilisateur en erreur. C'est son outil, couteau ou brosse, qui le guidera. Il est important de savoir que le couteau ou la brosse ne donneront pas le même résultat. Le couteau est toujours préférable car il garnit les vides et donne une surface plus lisse, tandis que la brosse à plutôt tendance à suivre la fibre.
Il faut diluer suffisamment le produit pour qu'il s'étale uniformément sans résistance, mais pas trop pour ne pas qu'il traverse la toile. Le niveau de fluidité à obtenir dépend de la température ambiante et de la nature plus ou moins poreuse du support (carton, contre-plaqué…). Deux encollages légers valent mieux qu'un seul encollage épais, faisant pellicule en surface.

❸ Si le tissu présente des nœuds ou le bois des barbes, on les fixe par un premier encollage, puis on fait disparaître les aspérités par un ponçage. On régularise alors par un nouvel encollage léger. Après séchage de celui-ci, on applique l'enduit opaque

2. Peindre GRAS sur MAIGRE

Règle n° 2

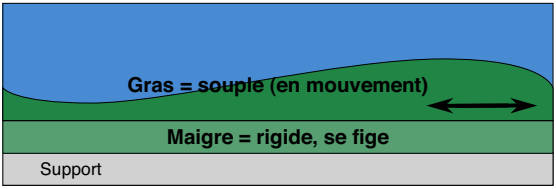
Pour bien comprendre cette règle, il faut d'abord comprendre comment se comporte la peinture à l'huile en séchant.
En réalité, une peinture à l'huile ne sèche pas, on dit qu'elle siccative, elle subit une oxydation par contact avec l'oxygène de l'air. Les molécules d'oxygène viennent durcir la peinture, en commençant par la surface externe et en allant petit à petit vers le cœur de la couche picturale. Ce processus est assez long.


A l'application
Oxygène de l'air
Peinture à l'huile
Support
Après une semaine
Combinaison de la 1ère couche d'huile avec l'oxygène
Après un mois
Combinaison des 1ère et 2ème couches d'huile avec l'oxygène
Après un an
Combinaison de toutes les couches d'huile avec l'oxygène

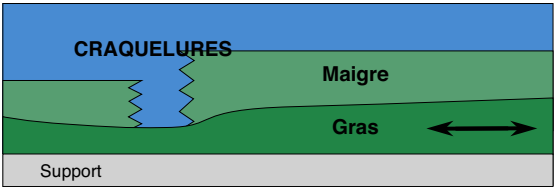
Selon l'épaisseur de la peinture à l'huile et le nombre de couches appliquées, la siccativation de la peinture à l'huile est relativement longue. En effet, les couches externes siccativent en premier et forment une barrière à la pénétration de l'oxygène au cœur de la peinture. Les restaurateurs nous disent que ce processus de durcissement peut durer plus d'un siècle ! C'est pourquoi il est déconseillé de peindre trop épais en peinture à l'huile.
Pour favoriser le séchage à coeur, il faut inverser le procédé, en appliquant des couches de peinture les unes sur les autres, de plus en plus grasses, c'est-à-dire de plus en plus enrichies par un médium à peindre. Cette technique s'appelle le GRAS sur MAIGRE. Elle favorise la pénétration de l'oxygène vers les couches inférieures, pour les durcir.

Cette règle du GRAS sur MAIGRE est également importante pour éviter l'apparition prématurée des craquelures, que tous les peintres essaient de combattre. Certaines craquelures sont naturelles et n'apparaissent qu'après une cinquantaine d'années, d'autres sont plus importantes et se déclenchent après quelques mois. Dans ce cas, elles résultent la plupart du temps d'une réaction mécanique qui se produit entre deux couches de peinture, quand la règle du GRAS sur MAIGRE, ou plus exactement ici du SOUPLE sur RIGIDE n'a pas été respectée.

GRAS sur MAIGRE



MAIGRE sur GRAS : à éliminer



3. Vernis à retoucher

1er rôle :

Permettre la retouche d'une peinture ancienne

Comme son nom l'indique, ce vernis permet de retoucher une peinture ancienne. Le solvant présent dans le vernis pénètre la surface picturale permettant ainsi à la résine du vernis de s'accrocher sur l'ancienne peinture et permettre de faire adhérer « dans le frais » la retouche de peinture. Ce vernis assure le lien entre l'ancienne et la nouvelle peinture et la bonne cohésion de l'ensemble dans le temps.

2ème rôle :

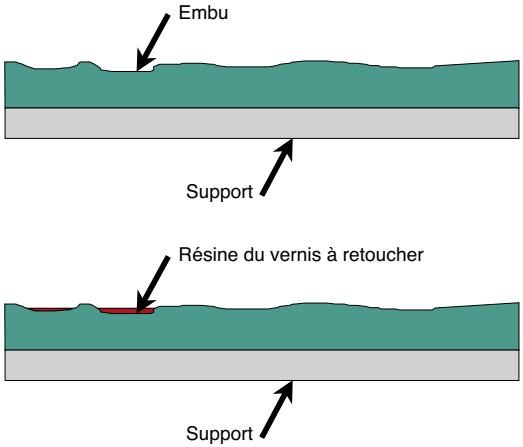
Faire disparaître les embus

Le second rôle est de faire disparaître les embus qui peuvent apparaître quelques semaines après la réalisation d'une peinture à l'huile. Le terme d'embus désigne les taches mates involontaires, d'autant plus gênantes que les tons s'en trouvent dénaturés. Ces zones mates sont dues à l'absorption du liant par les couches inférieures. Le passage à ces endroits d'un peu de vernis à retoucher les nourrit en liant et l'ensemble du tableau reprend une finition brillante uniforme.

3ème rôle :

Vernis provisoire

Cette opération, réalisée sur toute ou partie du tableau, ne constitue pas pour autant un acte de vernissage définitif. L'inconvénient majeur, si l'on vernit trop tôt à l'aide des vernis définitifs, est le risque de pénétration du solvant pouvant entraîner des phénomènes de givrage ou de plissage de surface.



4. Vernissage définitif

Protéger est le rôle essentiel du vernis à tableaux. Placé en première ligne, le vernis subit beaucoup d'accidents (rayures, éraflures, traces de doigts) qui autrement, menaceraient l'œuvre même. De plus, il fait écran aux agressions atmosphériques (fumées, taches de mouches, poussières grasses…)

C'est en quelque sorte un filtre. En tant que tel, il demande à pouvoir être remplacé quand il est encrassé. Ceci sous-entend qu'il doit s'enlever à la fois en totalité et sans mal pour ce qui est en dessous. Tous les vernis définitifs que nous fabriquons (sauf le Vernis COPAL) sont réversibles, c'est-à-dire qu'ils peuvent se dissoudre dans leur solvant. Cette opération est tout de même réservée à un restaurateur de tableaux.

Conseils de vernissage

Tous les vernis définitifs à tableaux demandent à être appliqués en couche mince, au moyen d'une brosse « queue de morue ». Les applications de vernis doivent se faire verticalement et horizontalement pour régulariser parfaitement l'épaisseur de la couche. Arrêter quand le vernis commence à tirer. Il vaut mieux vernir deux fois avec un vernis dilué à 10% plutôt que de faire une couche épaisse.

Règle n° 3

Attendre 6 mois à 1 an avant de vernir une peinture à l'huile

On se souviendra qu'une toile ne devrait jamais recevoir un vernis définitif avant que sa peinture ne soit complètement sèche. La pose d'un vernis définitif ralentit considérablement le processus de siccativation de l'ensemble du tableau. Un délai de 6 mois à 1 an est absolument nécessaire (plus le tableau est peint en épaisseur, plus il faut attendre), si l'on ne veut pas voir apparaître des craquelures de surfaces. En cas d'urgence une exposition par exemple, on aura recours à l'application d'un vernis plus léger : le vernis à retoucher.
Une exécution à l'huile exige un long délai de séjour à l'air libre.
Avant de vernir, un dépoussiérage à sec devra être fait, et éventuellement un nettoyage léger avec de l'eau déminéralisée et un peu de fiel pour coloris, un additif de la peinture aquarelle. S'il s'agit d'un tableau très ancien, il vaut toujours mieux prendre conseil auprès d'un restaurateur de tableaux.
Naturellement, un séchage complet dans un endroit chaud et aéré devra être opéré avant le vernissage. Puis on réchauffe le tableau et le vernis en les exposant quelques instants face à une source de chaleur. On évitera de soumettre la toile fraîchement vernie à un brusque changement d'atmosphère et de température.

Attention

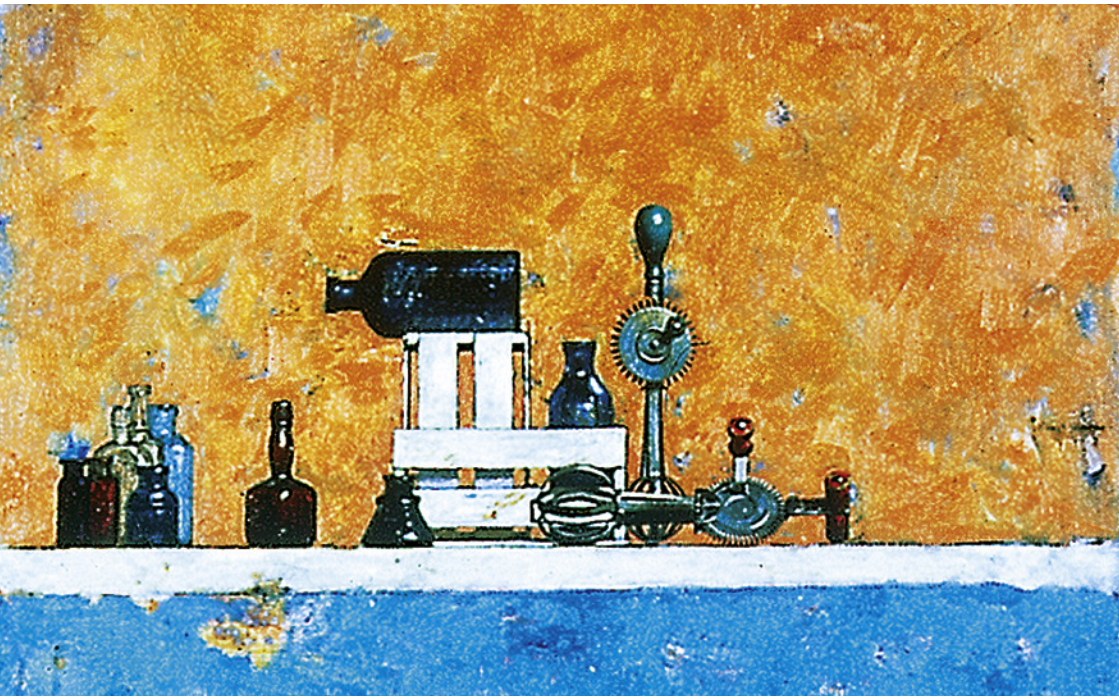
Nos vernis pour tableaux sont des vernis tendres et souples (pour ne pas qu'ils craquèlent), aussi, ils ne sont pas conçus pour vernir des meubles ou des objets appelés à être manipulés fréquemment.

5. Accidents et leurs causes

ACCIDENT	CAUSE
	MATIÈRE DU SUPPORT
Fragilité, rupture à la tension	Tissus à fibres courtes ou trop creux, coton
Craquelures généralisées atteignant la toile	Tissu insuffisamment tendu au décatissage – fibres sensibles aux variations d'humidité
Craquelures en colimaçon	Nœud – particule insoluble dans la colle
Tendance aux embus	Toile mal décatie, prenant mal la colle
Toile flottant sur le châssis	Toile mal tendue à l'enduction – montage dans de mauvaises conditions d'humidité
Craquelures en diagonale	Toile trop tirée lorsqu'elle est retendue sur un châssis à clés
Difficultés d'enduction – retraits, tâches	Agglomérés trop poreux – support trop lisse – bois mal séché ou résineux
	ENCOLLAGE DE LA TOILE
Cassures au pliage, le blanc écaille, larges craquelures irrégulières atteignant le tissu	Colle cassante (caséine) – encollage épais ou additionné de poudre
Traversée d'huile amenant la toile à être cassante	Encollage insuffisant
Tissu s'allongeant par tension, non retenu par l'encollage	Colle trop souple
	IMPRESSION
Sécheresse de l'exécution – Embus rapides - dessèchement – pulvérulence des couleurs	Impression trop maigre, trop absorbante
Plissement de la matière picturale	Impression trop grasse
Cassures par pliage ou traction – écailles découvrant la colle	Impression trop épaisse ou sans souplesse, trop vieille, enduction avec huile trop siccative
Apparition lente d'embus, suivie de craquelures	Impression trop fraîche ou avec de l'huile peu siccative, sensible aux solvants
Refus – glissement de la matière avec craquelures découvrant la préparation	Impression trop lisse, mal dégraissée avant de peindre

ACCIDENT	CAUSE
	PRODUITS EMPLOYÉS
Embus puis craquelures locales	Couleurs peu siccatives non corrigées
Glacis restant poissant	Abus de résines molles, essence de térébenthine éventée
Glacis puis craquelures, quelles que soient les couleurs	Diluants s'évaporant lentement, mordant (aspic), huiles peu siccatives (oeillette)
Jaunissement	Abus de siccatif et d'huiles, même blanchies (lin)
Frisures et peau d'orange	Abus de siccatifs de surface
Détrempe à la reprise	Travail précédent fait avec un medium trop résineux
	EXÉCUTION
Embus et craquelures de retrait	Tout ce qui favorise le gonflement d'un fond par absorption du liant de la nouvelle couche
Craquelures de déchirement	Oubli de la règle « gras sur maigre »
Baisse des tons – parfois pulvérulence	Exécution poursuivie trop maigre
Détachements, manque d'adhérence, écailles laissant à nu l'impression	Pâtes épaisses posées sur le fond, soit trop lisse, soit poreux sans frottis gras
Plissures avec refoulements à bords relevés ou en « tuiles romaines »	Exécution trop grasse, séchant vite en surface et mal en profondeur
Aspect plombé – remontée huileuse – jaunissement	Travail « fatigué », trop insisté
	LE VERNISSAGE
Attaque ou entraînement de la peinture - saignements	Vernissage trop hâtif ou vernis contenant des solvants agressifs
Déformations de la matière	Vernissage trop hâtif arrêtant le séchage à cœur, provoquant une tension de surface
Cloques, opacification progressive, bleuissement	Présence d'humidité – vernis mal composé
	CONDITIONS DE CONSERVATION
Ramollissement, arrachement de matière par contact	Absence d'air
Brunissement	Local insuffisamment éclairé
Destruction de couleurs fugaces	Local trop éclairé
Eclatement de panneaux, écailles	Local trop sec
Décollement, champignons, moisissures	Local trop humide
Craquelures et détachement d'écailles	Variations du degré d'humidité modifiant la tension des toiles

V - Conception des couleurs à l'huile Lefranc & Bourgeois



Blue and orange - Daniel Greene
Collection privée

1. Le laboratoire

Pour concevoir ses peintures, contrôler la qualité des couleurs fabriquées et assurer leur sécurité toxicologique, LEFRANC & BOURGEOIS dispose d'un laboratoire de dix chimistes. Le laboratoire a deux missions bien distinctes.

a) Recherche et Développement

Pour répondre aux demandes des marchés français et internationaux, une partie du laboratoire travaille sur la recherche de nouvelles matières premières. Le but est de proposer aux artistes des nouveaux moyens d'expression alliant la simplification de la pratique et la non toxicité, sans oublier le développement des effets picturaux variés.

Après les avoir sélectionnés, le laboratoire associe pigments et liants en observant des règles propres à la chimie des couleurs, dont les principes suivants remontent à près de 3 siècles d'expérience :

• dans des conditions d'exposition et d'entreposage normaux, un pigment beaux-arts ne change pas de couleur, un liant ne jaunit pas, ne craquelle pas et ne se décolle pas de son support.
• l'assurance d'un approvisionnement fiable et durable

Une fois ces principes respectés, un long et passionnant travail de formulation va démarrer. Le chimiste va créer une première couleur. Puis il va décliner la recette à 5 couleurs, puis 10, et même jusqu'à plus de 100 nuances quelquefois ! Chaque pigment réagissant différemment avec le même liant, la difficulté sera d'aboutir à des recettes les plus homogènes et équilibrées possibles, du point de vue :

- Concentration pigmentaire
- Texture de la pâte
- Temps de séchage, de siccativation
- Taux de brillance ou matité (après séchage)
- Souplesse du film pictural
- Equilibre entre couleurs opaques et transparentes
- Bonne répartition des couleurs de la gamme dans le cercle chromatique.

Des additifs très spécifiques sont quelquefois ajoutés au mélange pigment + liant. Ils permettent de réguler les textures de chaque couleur, leur temps de séchage, etc… Les adititttfs ont pour rôle d'homogénéiser les pâtes les unes par rapport aux autres, sans modifier l'aspect colorimétrique, ni la qualité et la tenue dans le temps.

Chaque formule va faire l'objet d'un essai industriel. Une fois les tests effectués, une procédure par couleur est rédigée, mentionnant l'ordre d'incorporation des composants, leur dosage, et toutes les étapes de fabrication nécessaires.

Ces procédures font partie d'un système qualité mise en œuvre dans le cadre d'une démarche de certification ISO 9001 obtenue en 1998. L'entreprise est certifiée depuis juillet 1998. Ce système qualité s'étend de la conception des produits à leur distribution.

Le département R & D, de par son expérience, participe régulièrement à la formation des équipes de vente de l'entreprise, mais aussi à des colloques techniques en écoles d'art.

b) Contrôle qualité

Comme son nom l'indique, le laboratoire doit contrôler la qualité des produits fabriqués, afin d'assurer aux artistes conformité et homogénéité dans le temps. Chaque couleur fabriquée passe sous les yeux des coloristes, qui détectent d'éventuelles anomalies et procèdent aux correctifs nécessaires. Des écarts de qualité des matières premières peuvent être à l'origine de certains défauts.

Le contrôle de la toxicité des peintures fait également partie du travail de contrôle de la qualité. A chaque formulation, un spécialiste en toxicologie définit les limites et autorise l'emploi des matériaux pressentis, dans le respect de la santé de tous, personnel et artistes .
Ainsi, les oxydes de plomb présents dans le blanc d'argent, les jaunes et oranges de chrome ont été supprimés. Les siccatifs au plomb contenus dans les siccatifs de Courtrai Blanc et Brun ont été remplacés par des siccatifs au zirconium. Les recettes des médiums Flamands et Vénitiens à base d'oxyde de plomb ont été modifiées.

2. La fabrication : Broyage des couleurs

Chaque recette de couleurs à l'huile passe au travers de puissants rouleaux en granit ou en acier. C'est ce principe du broyage qui permet d'avoir des peintures très affinées. Ce procédé, qui existe depuis 3 siècles maintenant, a donné le nom de notre profession : industrie des peintures fines.

1ère étape : l'empâtage

Elle consiste à mélanger ensemble les différents composants d'une recette de peinture : pigments, liants et additifs. C'est l'empâtage. Une pâte est ainsi formée, mais elle comporte encore des grumeaux de pigments, des particules sèches, qui ne sont pas enrobées par du liant.

2ème étape : le broyage

Le broyage permet 2 opérations distinctes :

- il affine la pâte jusqu'au 2/10ème de millimètre
- il enrobe et mouille chaque pigment dans son liant

Selon la taille des pigments, les pâtes sont passées jusqu'à cinq fois de suite dans les broyeuses, pour obtenir le niveau de finesse voulue. Pour vérifier la finesse d'une peinture, la pâte est « tirée » sur une jauge de North.

Les peintures à l'huile sont conditionnées dans des seaux de 10 litres, qui sont ensuite stockés jusqu'à 3 mois, afin de laisser se décanter la pâte et permettre de faire remonter à la surface l'excédent d'huile.

La mise en tubes peut alors se dérouler dans de bonnes conditions.

VI - Couleurs à l'huile Lefranc & Bourgeois

Lefranc & Bourgeois allie tradition et modernité dans un souci permanent de satisfaction des artistes.

Plusieurs niveaux de qualité adaptés à chaque utilisation et à chaque budget se trouvent en magasin.

1. Huile extra fine Lefranc

Entièrement reformulée en 2002, l'huile extra-fine Lefranc est tout simplement le haut de gamme de la peinture à l'huile, de par ses caractéristiques exceptionnelles.

Pureté des couleurs

L'huile extra-fine Lefranc présente le taux de pigment le plus élevé des peintures à l'huile Lefranc &Bourgeois.
Sur 119 couleurs, près de la moitié sont composées d'un pigment unique, ce qui assure à vos mélanges une stabilité parfaite au pouvoir colorant très élevé. 45 couleurs sont composées de 2 pigments.

depuis près de 3 siècles

Tenue lumière

Ces pigments sont choisis et testés en permanence pour obtenir une tenue lumière la plus optimale au cours du temps, afin de garantir la pérennité de vos œuvres. Pour cela, 90% des couleurs Lefranc présentent ***, symbole qui caractérise la plus haute tenue lumière possible.

Miscibilité

La miscibilité des couleurs entre elles est optimale du fait de la qualité des pigments choisis et du broyage extrêmement fin effectué lors de la fabrication. Elle permet de répondre à toutes les volontés des peintres en matière de création de couleurs.

Transparence et opacité

Un parfait équilibre a été obtenu dans la nouvelle gamme entre couleurs transparentes et couleurs opaques : la moitié sont opaques, 1/3 sont transparentes et les autres semi-transparentes. Ajoutons à cela que certaines couleurs opaques peuvent devenir transparentes par l'ajout de certains mediums, comme le medium Vénitien par exemple.

Temps de séchage homogène

Toutes les formules des 119 nuances Lefranc ont été conçues pour sécher de façon homogène, afin d'éviter les accidents de séchage comme les craquelures.

Ces caractéristiques sont indiquées sur tous les tubes.
4 conditionnements sont disponibles pour tous les peintres : 20 ml, 40 ml, 60 ml et 250 ml. Des coffrets sont également proposés pour des cadeaux, afin d'avoir à sa disposition les couleurs les plus couramment utilisées.

2. Huile fine pour artistes

L'huile Fine a été conçue dans un souci d'économie pour les peintres, notamment pour la réalisation des premières couches d'une oeuvre, nécessitant des quantités importantes de peinture et des nuances un peu moins fines que dans les dernières couches. C'est pourquoi vous retrouverez plus de couleurs transparentes que dans l'huile extra-fine.
Les 45 couleurs ont été sélectionnées parmi les plus utilisées en peinture à l'huile et nous avons volontairement limité le choix de couleurs dégradées (teintes proposées avec adjonction de blanc) pour vous laisser une totale liberté dans votre recherche de ton et de valeurs.

Ses caractéristiques restent néanmoins optimum :

Pureté des couleurs
26 couleurs sur 45 sont monopigmentaires, et 15 contiennent 2 pigments.

Tenue lumière
38 couleurs sur 45 obtiennent ***

Miscibilité
Toutes les nuances sont parfaitement miscibles entre elles.

Transparence et opacité
20 couleurs opaques, 7 couleurs transparentes, 18 couleurs semi-transparentes.

Elle propose 45 nuances en 3 formats : 40 ml, 150 ml et 500 ml pour les couleurs primaires, le noir d'ivoire et le blanc de titane.

3. Huile Etude Louvre

« une palette idéale à un prix accessible »

Dans le souci de rendre la peinture accessible à tous, Lefranc&Bourgeois a mis au point une gamme de peinture à l'huile destinée principalement aux étudiants et aux amateurs.

Pureté des couleurs
22 couleurs sur 36 sont monopigmentaires, et 10 contiennent 2 pigments.

Tenue lumière
29 couleurs sur 36 obtiennent ***

Miscibilité
Toutes les nuances sont parfaitement miscibles entre elles.

Transparence et opacité
14 couleurs opaques, 6 couleurs transparentes, 16 couleurs semi-transparentes.

Elle propose 36 nuances en 4 formats : 20ml, 60 ml, 150 ml et 500 ml pour les couleurs primaires, le noir d'ivoire et le blanc de titane.

Ajoutons à cela que les peintures à l'huile Lefranc & Bourgeois sont toutes miscibles entre elles.

Pour résumer...

La peinture à l'huile Lefranc & Bourgeois

HUILE	Extra fine Lefranc	Fine artistes	Etude Louvre
Nombre de couleurs	119	45	36
Nombre de couleurs monopigmentaires	56	26	22
Nombre de couleurs à ***	108	38	29
Miscibilité	toutes	toutes	toutes
Nombre de couleurs opaques	58	20	14
Nombre de couleurs transparentes	35	7	6
Couleur des tubes	OR	ARGENT	BLANC

Coffret «Millet»

4. Les coffrets

Les coffrets d'huile extra fine Lefranc et Bourgeois en hêtre teinté sont réalisés sur mesure en France et issus d'une fabrication artisanale. Véritable cadeau, il existe des coffrets pour tout artiste, amateur ou confirmé.

Coffret Alexandre Lefranc

Coffret «Le Titien»

Coffret «J.G. Vibert»

Photos non contractuelles

5. Nuancier des 119 couleurs de l'huile extra-fine Lefranc

Jaune soufre
196 - M ★★★ ■ - 4
20 mL - 40 mL

Jaune japonais citron
171 - M ★★ ◪ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune Lefranc
767 - M ★★★ ■ - 3
20 mL - 40 mL

Jaune de cadmium citron
156 - ★★★ ■ - 4
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune japonais clair
183 - M ★★★ ■ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune de cadmium clair
158 - ★★★ ■ - 4
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune Sénégal
195 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL - 40 mL

Jaune de cadmium moyen
159 - ★★★ ■ - 4
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune japonais foncé
184 - M ★★★ ◪ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune de chrome moyen (Imit.)
166 - M ★★★ ■ - 3
20 mL - 40 mL

Jaune Indien (Imit.)
184 - M ★★★ □ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune de chrome foncé (Imit.)
167 - M ★★★ ■ - 3
20 mL - 40 mL

Jaune Sahara
194 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune de cadmium foncé
160 - ★★★ ■ - 4
20 mL - 40 mL

Jaune japonais orange
185 - M ★★★ ◪ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Jaune de cadmium orange
161 - ★★★ ■ - 4
20 mL - 40 mL

Orange brillant
203 - M ★★★ □ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Orange indien transparent
768 - M ★★★ - 3
20 mL - 40 mL

Corail
332 - M ★★★ ■ - 4
20 mL - 40 mL

Rouge Breughel
359 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL - 40 mL

Rouge japonais clair
379 - M ★★ ◪ - 2
20 mL - 40 mL

Rouge de France vermillonné
373 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Rouge vermillonné
395 - M ★★★ ◪ - 4
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Rouge de cadmium clair
361 - ★★★ ■ - 5
20 mL - 40 mL

Rouge de cadmium moyen
417 - ★★★ ■ - 5
20 mL - 40 mL

Rouge japonais foncé
380 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Rouge de Chine vermillonné
369 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Rouge vif
396 - M ★★★ □ - 4
20 mL - 40 mL

Rouge de cadmium foncé
362 - ★★★ ■ - 5
20 mL - 40 mL

Rouge Lefranc
900 - M ★★ ■ - 3
20 mL - 40 mL

Laque de garance rose
347 - M ★★★ □ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Rouge rubis
388 - M ★★★ ◪ - 4
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Rose Lefranc
901 - M ★★★ ■ - 3
20 mL - 40 mL

Carmin Lefranc
902 - M ★★★ ■ - 4
20 mL - 40 mL

Rouge grenat
388 - M ★★★ □ - 4
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Carmin d'Alizarine
328 - M ★ □ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Laque de garance cramoisie
345 - M ★ □ - 3
20 mL - 40 mL

Laque carminée fixe
343 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Laque de garance foncée
346 - M ★★★ □ - 3
20 mL - 40 mL

Violet permanent
631 - M ★★★ □ - 4
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Violet de cobalt rouge
627 - M ★★★ □ - 6
20 mL - 40 mL

Violet de cobalt clair
609 - M ★★★ ■ - 6
20 mL - 40 mL

Violet de cobalt foncé
608 - M ★★★ ◪ - 6
20 mL - 40 mL

Violet minéral clair
616 - M ★★★ ■ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Violet solide
628 - M ★★★ ◪ - 2
20 mL - 40 mL

Violet bleuté
604 - M ★★★ □ - 3
20 mL - 40 mL

Violet d'Egypte (Imit.)
610 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Violet minéral
615 - M ★★★ ■ - 3
20 mL - 40 mL

Bleu outremer foncé
055 - M ★★★ □ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu outremer clair
056 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Bleu outremer (Nuance verte)
903 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Bleu Lefranc
907 - M ★★★ ■ - 1
20 mL - 40 mL

Bleu de cobalt
030 - M ★★★ ■ - 5
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu de cobalt (Imit.)
064 - M ★★★ ◪ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu Rex
067 - M ★★★ ■ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu espace
033 - M ★★★ ■ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu océan
904 - M ★★★ ■ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu de Prusse
046 - M ★★★ □ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu Indien
039 - M ★★★ □ - 3
20 mL - 40 mL

Bleu Hortensia
038 - M ★★★ □ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu Hoggar
036 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Bleu céruléum
027 - M ★★★ ■ - 6
20 mL - 40 mL

Bleu céruléum (Imit.)
065 - M ★★★ ■ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu azural (Imit.)
047 - M ★★★ ◪ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu Touareg
049 - M ★★★ □ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Bleu saphir
048 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Bleu de cobalt turquoise
905 - M ★★★ ■ - 6
20 mL - 40 mL

Bleu turquoise
050 - M ★★★ ■ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Vert Véronèse (Imit.)
551 - M ★★ ■ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Vert émeraude
529 - M ★★★ ◪ - 6
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Vert Armor
512 - M ★★★ □ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Vert Armor phtalo
906 - M ★★★ □ - 3
20 mL - 40 mL

Vert Anglais n°1
505 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Vert Antioche clair
510 - M ★★★ ■ - 4
20 mL - 40 mL

Vert de cadmium
516 - M ★★★ ■ - 4
20 mL - 40 mL

Vert japonais foncé
537 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL - 40 mL

Vert japonais clair
536 - M ★★★ ■ - 2
20 mL - 40 mL

Vert Anglais n°2
506 - M ★★ ■ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Vert Anglais n°3
507 - M ★★ ◪ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Vert Anglais n°4
508 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL - 40 mL

Vert Anglais n°5
509 - M ★★ ◪ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Vert oxyde de chrome
542 - M ★★★ ■ - 3
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Vert olive
541 - M ★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Vert de vessie permanent
568 - M ★★★ □ - 4
20 mL - 40 mL

Vert de vessie
552 - M ★★★ □ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Terre verte
483 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Teinte chair
301 - M ★★★ ■ - 2
20 mL - 40 mL

Jaune de Naples (Imit.)
191 - M ★★★ ■ - 2
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Ocre jaune clair
303 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Ocre jaune
302 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Ocre jaune transparent
770 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Jaune de Mars
187 - M ★★★ ■ - 2
20 mL - 40 mL

Ocre d'or
305 - M ★★★ ■ - 1
20 mL - 40 mL

Terre de Sienne naturelle
482 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Ocre de chair
301 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Rouge de Mars
381 - M ★★★ ■ - 2
20 mL - 40 mL

Ocre rouge transparent
769 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Ocre rouge
306 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Orange de Mars
307 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Terre de Sienne brûlée
481 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Brun Van Dyck
111 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Brun transparent
110 - M ★★★ □ - 2
20 mL - 40 mL

Terre d'ombre naturelle
478 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Terre d'ombre brûlée
477 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Laque de bitume Vibert
117 - M ★★★ ■ - 3
40 mL

Terre de Cassel
475 - M ★★★ ■ - 3
40 mL

Gris de Payne
261 - M ★★★ ◪ - 2
20 mL - 40 mL

Noir de pêche
272 - M ★★★ ■ - 1
20 mL - 40 mL

Noir d'ivoire
269 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Noir de Mars
271 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Blanc de titane
008 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Blanc de zinc
009 - M ★★★ ◪ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Blanc de titane zinc
013 - M ★★★ ■ - 1
20 mL-40 mL-60 mL-250 mL

Blanc d'argent (Imit.)
911 - M ★★★ ■ - 1
20 mL - 40 mL

Blanc iridescent
022 - M ★★★ □ - 1
20 mL - 40 mL

Argent
710 - M ★★★ ■ - 3
20 mL - 40 mL - 60 mL

Cuivre
707 - M ★★★ □ - 3
20 mL - 40 mL

Bronze
712 - M ★★★ ■ - 3
20 mL - 40 mL

Or
700 - M ★★★ ◪ - 3
20 mL - 40 mL - 60 mL

6. Caractéristiques techniques de l'huile extra-fine Lefranc

CODE	DÉSIGNATION	SERIE	COLOUR INDEX	PIGMENT	M	★	T/O
196	JAUNE SOUFRE	4	PY154 PG26	Benzimidazolone-Oxyde de chrome et cobalt	M	★★★	O
171	JAUNE JAPONAIS CITRON	2	PY3	Azoïque	M	★★	T/O
767	JAUNE LEFRANC	3	PY184	Vanadate de bismuth	M	★★★	O
156	JAUNE DE CADMIUM CITRON	4	PY35	Sulfure de cadmium-zinc		★★★	O
183	JAUNE JAPONAIS CLAIR	3	PY74	Azoïque	M	★★★	O
158	JAUNE DE CADMIUM CLAIR	4	PY35	Sulfure de cadmium-zinc		★★★	O
195	JAUNE SENEGAL	3	PY153 PY151	Titanate de nickel - Benzimidazolone	M	★★★	T/O
159	JAUNE DE CADMIUM MOYEN	4	PY35	Sulfure de cadmium-zinc		★★★	O
184	JAUNE JAPONAIS FONCE	2	PY74 PY65	Azoïques	M	★★★	T/O
166	JAUNE DE CHROME MOYEN (Imit.)	3	PY74 PY65	Azoïques	M	★★★	O
182	JAUNE INDIEN (Imit.)	2	PY139 PY129	Isoindolinone - Azomethine cuivré	M	★★★	T
167	JAUNE DE CHROME FONCE (Imit.)	3	PY65	Azoïque	M	★★★	O
194	JAUNE SAHARA	3	PY65	Azoïque	M	★★★	T/O
160	JAUNE DE CADMIUM FONCE	4	PO20 PY35	Sulfo-séléniure de cadmium-Sulfure de cadmium-zinc		★★★	O
185	JAUNE JAPONAIS ORANGE	2	PY65 PO73	Azo - Dicéto-pyrrolo-pyrrole	M	★★★	T/O
161	JAUNE DE CADMIUM ORANGE	4	PO20	Sulfo-séléniure de cadmium		★★★	O
203	ORANGE BRILLANT	2	PY110 PR209	Isoindolinone - Quinacridone	M	★★★	T
332	CORAIL	4	PO43 PW4	Perinone - Oxyde de zinc	M	★★★	O
359	ROUGE BREUGHEL	3	PR255 PO72	Dicéto-pyrrolo-pyrrol - Benzimidazolone	M	★★★	T/O
379	ROUGE JAPONAIS CLAIR	2	PO13 PR4	Azoïques	M	★★	T/O
373	ROUGE DE FRANCE VERMILLONNE	3	PR255 PO72	Dicéto-pyrrolo-pyrrol - Benzimidazolone	M	★★★	T/O
395	ROUGE VERMILLONNE	4	PR168 PV19	Anthraquinone - Quinacridone	M	★★★	T/O
361	ROUGE DE CADMIUM CLAIR	5	PR108	Sulfo-séléniure de cadmium		★★★	O
417	ROUGE DE CADMIUM MOYEN	5	PR108	Sulfo-séléniure de cadmium		★★★	O
380	ROUGE JAPONAIS FONCE	3	PR254 PO36	Dicéto-pyrrolo-pyrrol - Benzimidazolone	M	★★★	T/O
369	ROUGE DE CHINE VERMILLONNE	3	PR255 PR254	Dicéto-pyrrolo-pyrrol	M	★★★	T/O
396	ROUGE VIF	4	PR149	Perylène	M	★★★	T
362	ROUGE DE CADMIUM FONCE	5	PR108	Sulfo-séléniure de cadmium		★★★	O
900	ROUGE LEFRANC	3	PR170	Naphtol carbamide	M	★★	O
347	LAQUE DE GARANCE ROSE	2	PY110 PR177	Isoindolinone - Anthraquinone	M	★★★	T
388	ROUGE RUBIS	4	PV19	Quinacridone	M	★★★	T/O
901	ROSE LEFRANC	3	PV19 PW6	Quinacridone - Dioxyde de titane	M	★★★	O
902	CARMIN LEFRANC	4	PV19	Quinacridone	M	★★★	O
377	ROUGE GRENAT	4	PV19	Quinacridone	M	★★★	T
328	CARMIN D'ALIZARINE	3	PR83	Anthraquinone	M	★	T
345	LAQUE DE GARANCE CRAMOISIE	3	PR83 PR177	Anthraquinone	M	★	T
343	LAQUE CARMINEE FIXE	2	PR177	Anthraquinone	M	★★★	T
346	LAQUE DE GARANCE FONCEE	3	PR177 PV23	Anthraquinone - Dioxazine	M	★★★	T
631	VIOLET PERMANENT	4	PR122	Quinacridone	M	★★★	T
627	VIOLET DE COBALT ROUGE	6	PV49	Phosphate d'ammonium et de cobalt	M	★★★	T
609	VIOLET DE COBALT CLAIR	6	PV49 PV14 PW4	Phosphate d'ammonium et de cobalt	M	★★★	O
608	VIOLET DE COBALT FONCE	6	PV14	Phosphate de cobalt	M	★★★	T/O
616	VIOLET MINERAL CLAIR	3	PV16	Phosphate de manganèse	M	★★★	O
628	VIOLET SOLIDE	2	PR122 PV23	Quinacridone - Dioxazine	M	★★★	T/O
604	VIOLET BLEUTE	3	PV23	Dioxazine de carbazole	M	★★★	T
610	VIOLET D'EGYPTE (Imit.)	2	PV23 PB15:3	Dioxazine - Phtalocyanine de cuivre	M	★★★	T
615	VIOLET MINERAL	3	PV16 PB29	Phosphate de manganèse-Aluminosilicate de sodium	M	★★★	O
055	BLEU OUTREMER FONCE	2	PB29	Aluminosilicate de sodium	M	★★★	T
056	BLEU OUTREMER CLAIR	2	PB29	Aluminosilicate de sodium	M	★★★	T
903	BLEU OUTREMER (NUANCE VERTE)	2	PB29	Aluminosilicate de sodium	M	★★★	T
907	BLEU LEFRANC	1	PB29	Aluminosilicate de sodium	M	★★★	O
030	BLEU DE COBALT	5	PB28	Oxyde de cobalt et d'aluminium	M	★★★	O
064	BLEU DE COBALT (Imit.)	1	PB15 PB29 PW4	Alum-silicate de sodium-Oxyde de zinc-Phtalocyanine	M	★★★	T/O
067	BLEU REX	3	PB28 PW6	Oxydes d'aluminium de cobalt et de titane	M	★★★	O
033	BLEU ESPACE	2	PB15 PW4	Phtalocyanine de cuivre - Oxyde de zinc	M	★★★	O
904	BLEU OCEAN	2	PB15:3 PW6	Phtalocyanine de cuivre - Dioxyde de titane	M	★★★	O
046	BLEU DE PRUSSE	2	PB27	Ferrocyanure de fer	M	★★★	T
039	BLEU INDIEN	3	PB60	Indanthrène	M	★★★	T
038	BLEU HORTENSIA	2	PB15	Phtalocyanine de cuivre	M	★★★	T
036	BLEU HOGGAR	2	PB15:3	Phtalocyanine de cuivre	M	★★★	T
027	BLEU CERULEUM	6	PB35	Stannate de cobalt - Oxyde de cobalt	M	★★★	O
065	BLEU CERULEUM (Imit.)	2	PB15:1 PW6	Phtalocyanine de cuivre - Dioxyde de titane	M	★★★	O
047	BLEU AZURAL (Imit.)	2	PB15:3 PG7	Phtalocyanine de cuivre et de chlore	M	★★★	T/O

CODE	DÉSIGNATION	SERIE	COLOUR INDEX	PIGMENT	M	★	T/O
049	BLEU TOUAREG	2	PB15:3 PG7	Phtalocyanine de cuivre-Phtalocyanine de cuivre chloré	M	★★★	T
048	BLEU SAPHIR	2	PB15:3 PG7	Phtalocyanine de cuivre et de chlore	M	★★★	T
905	BLEU DE COBALT TURQUOISE	6	PB36	Oxyde de chrome de cobalt et d'aluminium	M	★★★	O
050	BLEU TURQUOISE	2	PB15:3 PG7 PW4	Phtalocyanine de cuivre et de chlore-Oxyde de zinc	M	★★★	O
551	VERT VERONESE (Imit.)	2	PG36 PW4	Phtalocyanine de cuivre et de chlore-Oxyde de zinc	M	★★	O
529	VERT EMERAUDE	6	PG18	Oxyde de chrome hydraté	M	★★★	T/O
906	VERT ARMOR PHTALOCYANINE	3	PG36	Phtalocyanine de chlore et brome	M	★★★	T
505	VERT ANGLAIS N° 1	2	PB15:1 PY139	Phtalocyanine de cuivre - Isoindolinone	M	★★★	T
510	VERT ANTIOCHE CLAIR	4	PY184 PG7	Vanadate de bismuth-Phtalocyanine de cuivre chloré	M	★★★	O
516	VERT DE CADMIUM	4	PG7 PY35	Phtalocyanine de cuivre chloré-Sulfure de cadmium-zinc	M	★★★	O
537	VERT JAPONAIS FONCE	3	PY175 PG7	Benzimidazolone - Phtalocyanine de cuivre chloré	M	★★★	T/O
536	VERT JAPONAIS CLAIR	2	PY3 PB15	Azoïque - Phtalocyanine	M	★★	O
506	VERT ANGLAIS N° 2	2	PY3 PY1 PB15	Azoïques - Phtalocyanine de cuivre	M	★★	O
507	VERT ANGLAIS N° 3	2	PY3 PY1 PB15	Azoïques - Phtalocyanine de cuivre	M	★★	T/O
508	VERT ANGLAIS N° 4	3	PY175 PG7	Benzimidazolone-Phtalocyanine de cuivre chloré	M	★★★	T/O
509	VERT ANGLAIS N° 5	2	PY3 PB15	Azoïque - Phtalocyanine	M	★★	T/O
542	VERT OXYDE DE CHROME	3	PG17	Oxyde de chrome	M	★★★	O
541	VERT OLIVE	2	PG8	Nitroso	M	★	T
568	VERT DE VESSIE PERMANENT	4	PY42 PG36 PY129	Oxyde de fer-Phtalocyanine-Azomethine de cuivre	M	★★★	T
552	VERT DE VESSIE	1	PY129 PBk11	Azomethine de cuivre - Oxyde de fer synthétique	M	★★★	T
483	TERRE VERTE	1	PG23 PY42	Terre naturelle - Oxyde de fer	M	★★★	O
301	TEINTE CHAIR	2	PR101 PY42 PW6	Oxydes de fer synthétique-Dioxyde de titane	M	★★★	O
191	JAUNE DE NAPLES (Imit.)	2	PY42 PY129 PW4	Azométhine de cuivre-Oxyde de fer synthétique-Oxyde de zinc	M	★★★	O
303	OCRE JAUNE CLAIR	1	PY43	Oxyde de fer naturel	M	★★★	O
302	OCRE JAUNE	1	PY42	Oxyde de fer synthétique	M	★★★	O
770	OCRE JAUNE TRANSPARENT	2	PY42	Oxyde de fer synthétique	M	★★★	T
187	JAUNE DE MARS	2	PY42	Oxyde de fer synthétique	M	★★★	O
305	OCRE D'OR	1	PY42	Oxyde de fer synthétique	M	★★★	O
482	TERRE DE SIENNE NATURELLE	1	PBr7	Oxyde de fer naturel	M	★★★	O
301	OCRE DE CHAIR	1	PR101	Oxyde de fer synthétique	M	★★★	O
768	ORANGE INDIEN TRANSPARENT	3	PO71	Dicéto-pyrrolo-pyrrole	M	★★★	T
381	ROUGE DE MARS	2	PR101 PY43	Oxydes de fer synthétique et naturel	M	★★★	O
769	OCRE ROUGE TRANSPARENT	2	PBr25	Benzimidazolone	M	★★★	T
306	OCRE ROUGE	1	PR102	Ocre calcinée	M	★★★	O
307	ORANGE DE MARS	2	PR101 PY42	Oxydes de fer synthétiques	M	★★★	T
481	TERRE DE SIENNE BRULEE	1	PBr7	Oxyde de fer naturel	M	★★★	O
111	BRUN VAN DYCK	1	PBk9 PR101	Noir d'ivoire - Oxyde de fer synthétique	M	★★★	O
110	BRUN TRANSPARENT	2	PBr7 PR177	Oxyde de fer naturel - Anthraquinone	M	★★★	T
478	TERRE D'OMBRE NATURELLE	1	PBr7 PY42	Oxydes de fer naturel et synthétique	M	★★★	O
477	TERRE D'OMBRE BRULEE	1	PBr7 PY42	Oxydes de fer naturel et synthétique	M	★★★	O
117	LAQUE DE BITUME VIBERT	3	PY42 PR101 PBk9	Oxyde de fer synthétique - Noir d'ivoire	M	★★★	O
475	TERRE DE CASSEL	3	PBk1 PBr7	Noir d'aniline - Oxyde de fer naturel	M	★★★	O
261	GRIS DE PAYNE	2	PBk9 PB29 PBk6	Silicate d'aluminium-Aluminosilicate de sodium-Noir de carbone	M	★★★	T/O
272	NOIR DE PECHE	1	PBk9 PBr7	Noir d'ivoire - Oxyde de fer naturel	M	★★★	O
269	NOIR D'IVOIRE	1	PBk9	Noir d'ivoire	M	★★★	O
271	NOIR DE MARS	1	PBk11	Oxyde de fer synthétique	M	★★★	O
008	BLANC DE TITANE	1	PW6	Dioxyde de titane	M	★★★	O
009	BLANC DE ZINC	1	PW4	Oxyde de zinc	M	★★★	T/O
013	BLANC DE TITANE ZINC	1	PW4 PW6 PW5	Oxydes de zinc et de titane-Sulfate de baryte	M	★★★	O
911	BLANC D'ARGENT (Imit.)	1	PW6 PW4	Dioxyde de titane - Oxyde de zinc	M	★★★	O
022	BLANC IRIDESCENT	3		Oxydes de fer et dioxyde de titane recouvert de mica	M	★★★	T
710	ARGENT	3	PM1	Aluminium métallique	M	★★★	O
707	CUIVRE	3		Oxydes de fer et dioxyde de titane recouvert de mica	M	★★★	T
712	BRONZE	3		Oxydes de fer et dioxyde de titane recouvert de mica	M	★★★	O
700	OR	3		Oxydes de fer et dioxyde de titane recouvert de mica	M	★★★	T/O

VII - Les additifs

VII - Les additifs

Des produits indispensables

Ces produits indispensables permettent à l'artiste de donner une note et une touche vraiment personnelle à son œuvre. C'est pourquoi, Lefranc & Bourgeois, conscient d'un tel apport, propose la gamme la plus riche du marché.

Ce souci permanent d'apporter les matériaux laissant libre cours à la création et à la recherche, traduit le pouvoir d'innovation dont a su faire preuve Lefranc & Bourgeois depuis son origine. Ainsi ont été créés les fameux vernis à tableaux et à retoucher avec le peintre J.G Vibert au XIX^{ème} siècle ou encore les premiers mediums en pâte, comme les mediums Flamand et Vénitien.

pour personnaliser une oeuvre

1. Les huiles

Les Huiles permettent de diluer la peinture en la rendant plus grasse, plus lente à siccativer, afin de travailler plus longtemps dans le frais. Il convient cependant de les utiliser pour les dernières couches picturales afin de respecter la règle du « gras sur maigre ».

Huile de lin clarifiée

Extraite de graines de lin grillées, elle est la plus siccative des huiles. Elle a tendance à jaunir légèrement dans le temps.
Mode d'emploi : s'utilise en coupage avec une essence ou un médium à peindre.

Huile de lin décolorée

Obtenue par un traitement artificiel, elle a les mêmes caractéristiques que l'huile de lin clarifiée.
Mode d'emploi : s'utilise en coupage avec une essence ou un médium à peindre

Huile d'oeillette

Extraite des graines de pavot, l'huile d'œillette est moins siccative que l'huile de lin, par contre, elle jaunit moins au séchage sous l'action du temps. Cette dernière particularité fait qu'elle est souvent préférée à l'huile de lin pour le broyage des couleurs les plus claires de la gamme picturale.

Huile de lin polymérisée

Epaisse et visqueuse, cette huile cuite sans oxyde métallique apporte de l'onctuosité à la pâte et est utile pour arrondir la touche. Après séchage, le film formé est tendre, non jaunissant et très résistant dans le temps.

2. Les siccatifs

Récemment reformulés sans plomb, ces siccatifs ont conservé leur caractéristique principale : corriger les écarts naturels de siccativation existants entre les couleurs à l'huile. On doit les utiliser avec parcimonie, car employés à tort, ils peuvent causer des dégâts irréversibles et notamment des craquelures.

Mode d'emploi : leur utilisation doit être effectuée avec beaucoup de précaution, une addition excessive de siccatif pouvant nuire et même contrarier son effet. La dose moyenne est d'une goutte pour une noix de couleur. La dose d'emploi varie, suivant les cas, de 1 à 5% (2 à 3 gouttes pour une noix de couleur). Cette addition sera réservée aux seules couleurs non siccatives. Elle se fera donc par simple malaxage avec ces dernières sur la palette à l'aide du couteau et non pas par mélange au liquide du pinceau, ce qui risquerait d'amener un excès de siccatif dans les couleurs qui sèchent normalement.

Siccatif de Courtrai blanc (sans plomb)

Notre siccatif le plus clair. A base de zirconium, il est transparent et par conséquent ne jaunit pas les couleurs.
Technique : Huile
Flacons : 75 ml, 250 ml, 500 ml, 1l

Siccatif de Courtrai brun (sans plomb)

Notre siccatif le plus puissant car il est composé d'un double oxyde (zirconium et manganèse). A noter qu'il est légèrement coloré.
Technique : Huile
Flacons : 75 ml

3. Les essences

Ajoutées au mélange peinture/médium, les essences permettent de rendre plus maigre ce mélange afin de :

- pouvoir respecter la règle du gras sur maigre (à utiliser pour les premières couches)
- accélérer la prise

Elles peuvent également servir de diluant pour les vernis ou de nettoyant pour les divers outils utilisés en peinture à l'huile.

a) Les essences végétales

Les essences végétales utilisables en peinture à l'huile sont obtenues par distillation, soit directement à partir de diverses plantes, notamment la lavande pour l'essence d'aspic, soit par l'intermédiaire de la gemme produite par certains conifères, comme le pin des Landes pour l'essence de térébenthine.

Essence de térébenthine rectifiée

L'essence de térébenthine provient de la distillation de la gemme des pins des Landes. Rectifiée, elle devient incolore et très fluide. Elle facilite le travail d'ébauche de l'artiste, elle liquéfie les couleurs sans les altérer et sans introduire de corps étrangers. Elle s'évapore rapidement et disparaît de la couleur à laquelle elle est mélangée. Elle convient surtout pour l'ébauche et la conduite générale de l'œuvre.

Essence d'aspic

L'essence d'aspic est obtenue par distillation de la lavande. Elle est la moins volatile des essences, c'est pourquoi elle convient à la réalisation d'ébauches à prise lente. Mélangée à des médiums à prise lente, elle participe à retarder la prise.

b) Les essences minérales

Connu et employé en peinture dès le début du XVII[ème] siècle, le pétrole procure des essences de volatilités diverses qui constituent d'excellents diluants au pouvoir solvant plus faible que les essences végétales. Ces essences exigent d'être parfaitement raffinées et notamment d'être totalement débarrassées de leur soufre.

Essence de pétrole

L'essence de pétrole est d'origine purement minérale. Sa principale qualité est de s'évaporer complètement sans laisser de traces. Elle ne graisse pas et ne s'oxyde pas après évaporation. L'essence de pétrole est distillée spécialement pour la peinture à l'huile. Par son pouvoir de pénétration élevé, elle traverse la peinture en profondeur et fluidifie fortement la pâte en la rendant très mobile. Pour obtenir un effet mat maximum, on utilisera exclusivement de l'essence de pétrole qui, comme l'essence de térébenthine rectifiée, est le diluant de nombreux médiums et vernis.

Huile essentielle de pétrole

Cette huile minérale essentielle se rapproche bien davantage de la nature d'une essence que de celle d'une huile. Onctueuse sous le pinceau, au moment de l'emploi, elle n'introduit dans la pâte aucune substance non volatile et ne laisse par conséquent aucune trace après évaporation. Moins légère que l'essence de pétrole, elle garde plus longtemps la fraîcheur de la pâte et permet en principe, de travailler presque indéfiniment dans le frais. Il convient toutefois de l'employer avec une grande prudence, en se souvenant bien que la peinture qui en contient se retrouvera infiniment moins grasse et moins riche après séchage qu'elle ne semblait l'être sous le pinceau.

Liquide à nettoyer les brosses

Composé de cinq solvants, dont le toluène, ce liquide est destiné uniquement au nettoyage des matériels utilisés pour la peinture à l'huile : brosses, couteaux, palettes, godets ... Il ne doit pas être employé pour peindre. Hautement volatil, il est facilement inflammable et nocif, et à n'utiliser que dans des lieux bien ventilés et avec des gants. Conserver dans un endroit frais à l'écart de toute lumière, source d'étincelles ou d'ignition.

4. Les vernis à retoucher

Pêcheur ramendant ses filets - Alain Colliard
Collection privée

a) Vernis à retoucher surfin

Le vernis à retoucher surfin se comporte sensiblement, après application, comme les vernis traditionnels au mastic et à la térébenthine. Grâce à l'essence de pétrole qu'il contient, il s'infiltre plus aisément que les vernis à base d'essence de térébenthine dans la couche de peinture, sans risquer de détremper.
Pour l'aérosol, les principales qualités du vernis à retoucher surfin sont d'assurer une parfaite souplesse dans la cohésion des couches superposées et de s'infiltrer efficacement dans les couches de peinture permettant la disparition des embus. Naturellement incolore, il ne jaunit pas en vieillissant.

Technique	Extrait sec	Flacons	Aérosols
Huile	14 %	75 ml 250 ml 500 ml, 1l	200 ml 400 ml

b) Vernis à retoucher J.G. VIBERT

Ce vernis soluble dans l'huile, grâce à l'essence de pétrole, s'infiltre dans la couche de peinture et, pour rappeler les termes mêmes dont Vibert s'est servi, forme en se durcissant « des filaments solides qui restent agrippés dans cette ancienne couche comme des racines d'un arbre dans la terre ».

Technique	Extrait sec	Flacons
Huile	23 %	75 ml 250 ml 500 ml, 1l

5. Les vernis brillants

Pour connaître le niveau de brillance des vernis, il faut se référer au pourcentage d'extrait sec : plus il est élevé plus la quantité de résine déposée est importante et plus le vernis est brillant. Certains vernis sont à base de résines synthétiques et sont donc utilisables pour l'huile et l'ACRYLIQUE. D'autres sont composés de résines naturelles et ne s'utilisent qu'avec la peinture à l'huile.

a) Vernis anti UV

Nous savons que les rayonnements ultra violets de la lumière naturelle endommagent les oeuvres, par la dégradation progressive des pigments qui composent la peinture. C'est pourquoi nous avons mis au point un vernis spécifique anti UV pour enrayer cette dégradation et garder tout son éclat à vos créations.

Techniques	Extrait sec	Flacons	Aérosol
Huile Acrylique	19 %	75 ml 250 ml	200 ml

b) Vernis à tableaux J.G. VIBERT

Utilisé tel quel, le vernis à tableaux J.G Vibert est très fluide, s'étale et se travaille avec facilité pendant un temps suffisant pour couvrir de grandes surfaces, et sèche ensuite rapidement. Il conserve souplesse et brillant sans voiler.

Mode d'emploi : en ce qui concerne son application, il est recommandé de n'ajouter aucune essence ni aucun autre produit, pour garder les avantages évoqués. Il n'est pas fait non plus pour être mélangé aux couleurs.

Technique	Extrait sec	Flacons
Huile Acrylique	23%	75 ml 250 ml 500 ml - 1l

c) Vernis à tableaux surfin

Caractéristiques : Une souplesse durable de son film, une absence de coloration, une résistance au bleuissement, au frottement, à l'humidité et aux moisissures. Miscible à l'huile et à l'essence de térébenthine, il est souvent utilisé en mélange avec d'autres vernis. Si l'on désire atténuer son brillant, il pourra être coupé avec un léger pourcentage de vernis acrylique mat à tableaux. Employé tel quel, son brillant discret convient aux peintures de grandes dimensions.

Techniques	Extrait sec	Flacons	Aérosols
Huile Acrylique	14 %	75 ml 250 ml 500 ml, 1l	200 ml 400 ml

d) Vernis à tableaux à séchage rapide

On a parfois besoin de donner à une œuvre un brillant élevé et de pouvoir ensuite la manipuler rapidement. C'est à quoi répond ce vernis par sa résine très garnissante et par son solvant, qui permet une application aisée suivie de la rapide disparition du poisseux.

Techniques	Extrait sec	Flacons
Huile Acrylique	30 %	75 ml 250 ml 500 ml

e) Vernis isolant

Dans la technique du double vernissage, qui permet l'application d'un vernis mat ou brillant à l'essence, la toile sera préalablement enduite de vernis isolant. Celui-ci évitera le risque de détrempe et la formation de tâches blanches lors de l'application d'un vernis mat sur une peinture mate.

Technique	Extrait sec	Flacons
Huile	11 %	75 ml

f) Vernis copal à tableaux

Très proche des recettes au copal des anciens maîtres, ce vernis permet d'obtenir un film très résistant mais souple. Sa solidité est incomparable. Il protège très efficacement l'œuvre contre les effets de l'humidité. C'est le seul vernis de notre gamme qui est irréversible.

Technique	Extrait sec	Flacons
Huile	53 %	75 ml

g) Vernis cristal au mastic pur

Originaire de Grèce où il est utilisé depuis des siècles, ce vernis est composé uniquement de résine mastic. Pure et pale, son film peut se colorer très légèrement dans le temps sans altérer sa résistance et son brillant. Il est recommandé pour sa siccativité franche et marquée.

Technique	Extrait sec	Flacons
Huile	37 %	75 ml 250 ml

h) Vernis surfin Dammar

Il se reconnaît à sa relative pâleur. Son application est facile grâce à sa faible volatilité. Il permet un bon travail sur de grandes surfaces sans être gêné par les reprises. Il faut éviter son emploi par temps humide. Il est très brillant.

Technique	Extrait sec	Flacons
Huile	40 %	75 ml 250 ml 500 ml, 1l

6. Les vernis satinés ou mats

S'il est relativement facile, grâce aux vernis à retoucher, de remédier à la formation d'embus indésirables sur une peinture que l'on souhaite brillante, il est par contre extrêmement difficile d'éviter toute brillance sur une peinture que l'on souhaite mate. La solution est de vernir brillant puis de superposer, après séchage, un vernis mat.

Mode d'emploi

La présence d'éléments non dissouts peut donner aux vernis mats un aspect trouble ou constituer un dépôt. Tout vernis mat demande à être agité énergiquement et à fond (au moyen d'un manche de pinceau par exemple).

a) Vernis acrylique mat à tableaux

A base d'une résine acrylique, ce produit est bien connu pour ses qualités de souplesse, de clarté permanente et d'extrême résistance. Il est donc apparenté au vernis à retoucher et au vernis à tableaux surfin. Il leur est miscible en toutes proportions.

Mode d'emploi : En mélangeant une plus ou moins forte proportion d'un de ces vernis brillant à celui-ci d'une matité absolue, on peut réaliser l'effet satiné souhaité sans perdre la vivacité des couleurs.

Techniques	Extrait sec	Flacons	Aérosols
Huile Acrylique	18 % pour flacons 32 % pour aérosols	75 ml 250 ml	200 ml 400 ml

b) Vernis blanc mat à tableaux

Le vernis blanc mat à tableaux est obtenu par l'association de résine de Dammar et de cire d'abeille pure qui apporte matité et souplesse. Son séchage est franc et il apparaît ensuite d'une transparence parfaite et d'une matité sans lourdeur. S'il jaunit légèrement, il s'enlève facilement à l'essence de térébenthine. Il peut être allongé à l'essence de térébenthine et aussi mélangé à nos vernis à tableaux à la résine de Dammar. Ceci permet d'obtenir le degré de matité désiré.

Technique	Extrait sec	Flacons
Huile	33 %	75 ml 250 ml 500 ml, 1l

c) Vernis satiné à tableaux

Le vernis satiné à tableaux est un intermédiaire entre les vernis à tableaux brillants (type cristal) et les vernis à tableaux mats (à la cire). Il doit sa semi-matité à la présence d'une petite proportion de silice colloïdale. Celle-ci donne au vernis satiné, après application et séchage, ce poli sans reflet et cette transparence lustrée d'une régularité parfaite, dans les empâtements comme dans les parties les plus légères du tableau. Quelques heures de séchage lui suffisent pour acquérir son aspect définitif.

Techniques	Extrait sec	Flacons	Aérosol
Huile Acrylique	24 %	75 ml 250 ml	200 ml

d) Vernis Céronis pour tableaux

Le vernis Céronis est un vernis à tableaux sans miroitement n'ayant pas l'éclat brillant des vernis à tableaux ordinaires. C'est un vernis non jaunissant, ne s'assombrissant pas. Il conserve à l'œuvre la tonalité que l'artiste lui a donnée. C'est un excellent vernis pour la conservation de la peinture, il recouvre en effet celle-ci d'une couche éminemment souple, qui suit les mouvements des dessous et ne peut se craqueler.

Mode d'emploi : ce vernis se présente sous la forme d'une pâte incolore à base de cire, il suffit de passer sur la toile une très légère couche de Céronis, qui a la consistance d'une pommade, en l'égalisant le mieux possible. On laisse sécher pendant 24 à 48 heures, suivant la saison, puis on frotte dans tous les sens la surface du tableau avec une brosse douce et plate et on obtient un aspect semi-brillant d'une très belle matière. L'opération de dévernissage est toujours très délicate et doit être effectuée avec de grands soins.

Technique	Extrait sec	Tube
Huile	28 %	60 ml

7. Les médiums

A base de résines naturelles ou synthétiques, les médiums mélangés aux couleurs confèrent à la peinture à l'huile :

- une plus grande rapidité de prise (pour pouvoir superposer plus rapidement plusieurs couches)
- la possibilité de faire varier la brillance et la transparence, comme pour les glacis
- la possibilité de modifier la texture de la pâte, plus ou moins liquide ou épaisse, comme les empâtements
- la solidité et la pérennité dans le temps

Ces recettes issues d'écoles prestigieuses de peinture (Flamande, Vénitienne…) permettent aux artistes de se rapprocher d'écritures picturales traditionnelles ou de répondre à des tempéraments plus personnels. Les médiums décrits sont classés selon trois critères essentiels : le niveau de finition, la prise, et le temps de séchage.

Peindre en couche fine

a) Médium à peindre incolore

Le médium indispensable pour tout peintre à l'huile. De conception assez récente, en comparaison des origines de la peinture à l'huile, il comprend des résines synthétiques qui lui confèrent une solidité supérieure à celle des résines naturelles, tout en étant très facile d'emploi.

Composition
Résine cétonique pour la résistance
Huile de lin polymérisée pour la rondeur de la touche
Essence sans odeur pour la volatilité

Caractéristiques
Accélère la prise - Augmente la transparence
Augmente la brillance - Atténue les traces de la brosse
Reste transparent après séchage
Idéal pour le glacis

Utilisation
Pur ou dilué jusqu'à 50% avec de la térébenthine ou de l'essence sans odeur
Variante : 70% de medium + 30% d'huile de lin pour ralentir le temps de prise - Dilué à l'essence d'aspic pour les 1ères couches picturales

Prise	Séchage	Finition	Flacons
1 h	1 jour	brillante	75 ml, 250 ml 500 ml, 1l

b) Médium à peindre Vibert

Il s'agit du fameux « Vernis à peindre Vibert » mis au point par le peintre en collaboration avec la société Lefranc & Cie à la fin du XIX^{ème} siècle. Nous l'avons simplement fait évoluer grâce aux résines synthétiques, qui assurent sa stabilité dans le temps

Composition

Résines cétonique et acrylique - Huile d'oeillette - Essence de pétrole

Caractéristiques

Permet de travailler longtemps dans le frais - Aspect final satiné - Augmente la matité des couleurs - S'oppose aux embus

Utilisation

Pur ou dilué jusqu'à 50% avec de l'essence de pétrole - Très dilué d'huile essentielle de pétrole : comme un vernis à retoucher

Prise	Séchage	Finition	Flacons
-	3 jours	satinée	75 ml, 250 ml 500 ml

c) Médium Siccatif Harlem Duroziez

Mis au point par le pharmacien M. Duroziez, il s'agit plus d'un medium à peindre que d'un véritable siccatif, puisque la couche posée sèche en 3 jours

Composition

Résine formo-phénolique - Huile de lin - Essence de pétrole

Caractéristiques

Augmente la transparence - Augmente la brillance
Permet une superposition « à la touche » après une ½ journée - Glacis possible après 3 jours de séchage

Utilisation

Pur ou dilué jusqu'à 50% avec de l'essence de pétrole ou de térébenthine - Pour les couleurs peu siccatives, on peut ajouter 2 ou 3 gouttes de siccatif de Courtrai par noix de couleur

Prise	Séchage	Finition	Flacons
12 h	3 jours	brillante	75 ml, 250 ml

d) Médium siccatif flamand (sans plomb)

Composition

Résine Copal - Huile de lin - Essence sans odeur

Caractéristiques

Donne à l'oeuvre un aspect légèrement ancien car il est ambré - Donne une grande résistance à la couleur.
Augmente beaucoup la transparence - Augmente beaucoup la brillance - Permet une superposition « à la touche » après une heure - Glacis possible après 2 jours de séchage.

Prise	Séchage	Finition	Flacons
2 h	2 jours	brillante	75 ml, 250 ml 500 ml, 1l

e) Médium à l'oeuf

Xavier de Langlais a remis au goût du jour cette recette qui est en fait une émulsion : huile, œuf et eau, l'œuf servant de stabilisateur de l'émulsion. On sait que les peintres primitifs italiens utilisaient des émulsions à base d'œuf pour fixer les couleurs. L'oeuf permet de garder aux couleurs toute leur fraîcheur. Ce medium apporte réellement une nouvelle dimension à la peinture à l'huile.

Composition

Emulsion huile et oeuf - Eau

Caractéristiques

Augmente l'onctuosité de la pâte - Accélère la prise - Permet des effets de superpositions de couches de par sa base aqueuse - Aspect final mat ou brillant suivant le dosage.

Utilisation

Agiter vivement l'émulsion.
Aspect mat : 8 à 10 gouttes par noix de couleur. Dilution du mélange à l'essence de térébenthine ou à l'essence d'aspic en fin de travail.
Aspect brillant : 4 à 5 gouttes pour une noix de couleur. Dilution du mélange avec les mediums à peindre Lefranc & Bourgeois.

Prise	Séchage	Finition	Flacon
Pas de prise	-	brillante ou mate	75 ml

f) Médium laque

A utiliser avec les couleurs transparentes pour les allonger, permettre des glacis subtils sans affaiblir la pâte comme le ferait une dilution à l'essence. Il peut cependant être ajouté aux couleurs opaques pour augmenter leur transparence et leur luminosité.

Composition

Huile de lin polymérisée (cuite) - Siccatif sans plomb

Caractéristiques

S'utilise avec les couleurs transparentes - Efface les traces de brosse - Produit de finition - Rendu vaporeux

Utilisation

Evite les embus - Transforme la matière en une substance agatisée et brillante - Couches fines inférieures à 0,5 mm

Prise	Séchage	Finition	Tube
Instantanée	10 jours	brillante	60 ml

g) Médium cristal

A utiliser avec les couleurs transparentes, il donne un fini « cristallisé » aux couleurs car il garde les traces de la brosse.

Composition

Huile d'oeillette - Siccatif sans plomb

Caractéristiques

S'utilise avec les couleurs transparentes - Garde les traces de la brosse - Produit de finition - Rendu précis

Utilisation

Transforme la matière en une substance brillante et transparente - Couches fines inférieures à 0.5 mm

Prise	Séchage	Finition	Tube
Pas de prise	8 jours	brillante	60 ml

h) Médium vénitien

La progression accélérée des empâtements, la facilité des superpositions, la souplesse d'emploi et sa rapidité de séchage en font un matériau pour les études « alla prima » ou le travail à l'extérieur sur le motif.

Composition

Reformulé sans plomb en 2002 - Cire d'abeille

Caractéristiques

Fini satiné - Peindre à la touche - Effet de fondu - Rend la pâte collante - Prise immédiate

Utilisation

Pur pour des réalisations en demi-pâte, au couteau ou à la brosse - Dilué jusqu'à 50% d'essence de térébenthine ou de pétrole, pour un travail en glacis.

Prise	Séchage	Finition	Tubes
Moins d'1 h	Moins d'1 jour	satinée	60 ml, 150 ml

i) Médium flamand

Ce medium rappelle les recettes anciennes des frères Van Eyck au XVI^{ème} siècle. Il permet une exécution précise, transparente et brillante. Il apporte profondeur et luminosité au tableau.

Composition

Reformulé sans plomb en 2002 - Huile de lin - Résine mastic

Caractéristiques

Facture précise - Luminosité et transparence des couleurs, finition brillante - Prise rapide - Glacis successifs rapides.

Utilisation

Pur, pour des empâtements légers, au couteau ou à la brosse - Dilué jusqu'à 50% avec de l'essence pour les glacis

Prise	Séchage	Finition	Tubes
Moins de 2 h	1 jour	brillante	60 ml, 150 ml

Peindre en demi-pâte

j) Médium siccatif

Chimiquement neutre, il accélère la prise et réalise à la longue une matière agatisée, vieillissant bien. Il est idéal pour le travail en demi-pâte. Pâle et ne fluidifiant pas les pâtes, le medium siccatif peut être ajouté aux couleurs claires sans provoquer d'assombrissement et en respectant la touche.

Composition

Résine cétonique - Huile de lin polymérisée - Essence sans odeur - Siccatifs

Caractéristiques

Accélère la prise - Garde la touche - Non jaunissant

Utilisation

Pur ou dilué à l'essence de térébenthine, de pétrole ou sans odeur - 1/3 de medium pour 2/3 de couleur - Jusqu'à 50% de medium avec la couleur, pour un empâtement important et un aspect plus mat.

Prise	Séchage	Finition	Tube
Moins d'1 h	2 jours	brillante	60 ml

Peindre en épaisseur

k) Médium d'empâtement *(sans plomb)*

Vous recherchez peut-être des pâtes hautes en relief ? Cependant elles posent un problème de séchage et de vieillissement. La réponse se trouve dans ce medium d'empâtement qui est un produit durcissant à l'abri de l'air et très maniable. Les pâtes deviennent courtes, plastiques, se mettent bien en place et y restent, gardant les reliefs les plus vifs.

Composition

Huile de lin - Résine mastic - Gesso en émulsion - Siccatifs

Caractéristiques

Reliefs - Permet des économies de couleur - Opacifie légèrement les couleurs

Utilisation

Sur un support accrochant bien - Pur : couches fines - Avec du médium flamand pour des couches plus épaisses jusqu'à 5 mm

Prise	Séchage	Finition	Tube
Variable	4 jours	satinée	60 ml, 150 ml

8. Tableaux de synthèse des additifs

Médiums & Siccatifs

Essence de pétrole ◆
Essence de térébenthine ■
Eau L

	Composition																				Caractéristiques																Format						
	Liquide / Pâte (L/P)	Standolie	Huile d'oeillette	Huile de lin	Résine Acrylique	Résine Cétonique	Résine phénolique modifiée	Résine Copal	Résine mastic	Œuf	Cire d'abeille	Siccatif	Essence de pétrole / ou étêvé	Essence de térébenthine	Eau	Essence sans odeur	Essence de pin	Augmente la matité	Augmente la brillance	Augmente la transparence	Permet le travail dans le frais	Accélère la prise	Permet des superpositions	Thixotropie	Réhausse le ton car coloré	Augmente l'opacité	Retient la touche	Diluant	Temps de prise	Temps de séchage	75 ml	250 ml	500 ml	1 l	Tube 60 ml	Tube 150 ml
Médium à peindre incolore	L	•				•										•			•	•		•						■ ◆	1h	1j	•	•	•	•		
Médium à peindre J.G. Vibert	L		•			•	•						•					•		•	•							◆	NS	3j	•	•	•			
Médium à l'œuf Xavier de Langlais	L		•					•			•	•			•			•	•			•						–	NS	NS	•					
Médium siccatif flamand	L			•					•				•						•	•			•			•			■ ◆	2h	2j	•	•	•	•		
Médium siccatif de Harlem Duroziez	L			•				•						•		•			•	•			•						■ ◆	1/2j	3j	•	•				
Médium Flamand (sans plomb)	P			•						•			•				•		•	•			•	•	•				■ ◆	-2h	1j					•	•
Médium Vénitien (sans plomb)	P			•							•	•	•					•					•	•	•				■ ◆	-1h	-24h					•	•
Médium siccatif	P	•				•							•		•				•	•			•					•	■ ◆	-1h	2j					•	
Médium d'empâtement	P	•								•			•			•	•	•					•				•	•	■ ◆	NS	4j					•	•
Médium cristal	P		•										•	•						•								•	■ ◆	NS	8j					•	
Médium laque	P	•											•						•	•			•						■ ◆	1	10j					•	
SICCATIFS																																									
Siccatif de Courtrai blanc (sans plomb)	L												•	•															■ ◆			•	•	•	•		
Siccatif de Courtrai brun (sans plomb)	L												•	•															■ ◆			•					

Essences & Huiles

	Origine		Caractéristiques				Format			
	Minérale	Végétale	Volatilité	Accélère la prise	Jaunit	Siccative	75 ml	250 ml	500 ml	1 l
ESSENCES										
Essence d'aspic		•					•	•		
Essence de pétrole	•		•				•	•	•	•
Essence de térébenthine		•		•			•	•	•	•
Huile essentielle de pétrole	•						•			
Liquide à nettoyer les brosses	•		•				•	•	•	
HUILES										
Huile de lin clarifiée		•			•	•	•	•	•	•
Huile de lin décolorée		•				•	•	•		
Huile de lin polymérisée		•		•		•		•		
Huile d'oeillette		•					•	•		

Vernis

Essence de pétrole ◆
Essence de térébenthine ■
Alcool ■

H : HUILE
A : ACRYLIQUE
H/A : HUILE/ACRYLIQUE

		Composition														Caractéristiques										Format							
	Liquide / Pâte / Aérosol (L/P/A)	Extrait sec en %	Huile	Résine Acrylique	Résine Cétonique	Résine Copal	Résine Dammar	Résine mastic	Cire	Agent matant autre que la cire	Essence de térébenthine	Essence de pétrole / ou dérivé	Alcool	Essence sans odeur	Aspect final mat	Aspect final satiné	Aspect final brillant	Séchage lent pour grandes surfaces	Tendance à brunir	Irréversibilité	Application par pulvérisation	Vernis temporaire	Diluant	Tube 60 ml	75 ml	250 ml	500 ml	1 l	Aérosol 200 ml	Aérosol 400 ml	Technique utilisée
Vernis à retoucher J.G. Vibert	L	23		•	•							•										•	■		•	•	•	•			H
Vernis à retoucher surfin	L/A	30		•								•										•	■		•	•	•	•	•	•	H/A
Vernis à tableaux J.G. Vibert	L	33		•	•							•					•				•		■		•	•	•	•			H/A
Vernis à tableaux surfin	L/A	20		•								•		•			•				•		◆		•	•	•	•	•	•	H/A
Vernis à tableaux à séchage rapide	L	30			•							•					•				•		■		•	•	•				H/A
Vernis Dammar surfin	L	40	•				•				•						•	•	•		•		◆		•	•	•	•			H
Vernis cristal au mastic pur	L	37						•			•						•		•		•		◆		•	•					H
Vernis Copal à tableaux	L	53	•			•								•			•		•	•	•		◆		•						H
Vernis isolant	L	11		•									•				•				•		■		•						H
Vernis acrylique mat à tableaux	L	18		•						•	•	•		•	•								◆		•	•					H/A
Vernis blanc mat à tableaux	L	33						•		•				•	•				•				◆		•	•	•	•			H
Vernis satiné à tableaux	L	24		•						•		•				•							■		•	•					H/A
Vernis Céronis pour tableaux	P	28							•			•			•								◆	•							H
Vernis acrylique mat à tableaux (aérosol)	A	32		•						•		•			•							•	◆						•	•	H/A
Vernis anti UV	L	19		•								•		•			•						◆		•	•			•		H/A

9. Toxicologie

Certains de nos produits, du fait de leurs solvants nécessitent des précautions d'emploi, qui sont indiquées sur les flacons par des symboles.Cependant toutes les peintures sont non toxiques, c'est-à-dire que vous pouvez les utiliser sans risque pour vous et votre environnement.

L'emploi de ces symboles sur les produits que vous utilisez peut vous paraître compliqué. Ils sont là pour vous aider à mettre en œuvre tous les moyens nécessaires à la préservation de votre santé et de l'environnement dans lequel vous vivez. Apprendre à les connaître, c'est aussi apprendre à se protéger et à protéger vos enfants des accidents domestiques. En cas de doute, ou de manifestations allergiques, contactez votre médecin. Celui-ci pourra prendre contact avec nous et nous lui donnerons tous les éléments nécessaires pour qu'il puisse vous apporter l'aide dont vous avez besoin pour continuer à utiliser les produits Lefranc & Bourgeois. En cas d'ingestion accidentelle, contactez le centre anti-poison de votre région.

Dangereux pour l'environnement

Concerne par exemple les essences. Ces produits peuvent entraîner à long terme des effets néfastes sur l'environnement aquatique. Il faut bien sûr éviter de les jeter à l'égout mais également dans les décharges où ils risquent de polluer les nappes phréatiques par lixiviation.

Nocif

Concerne par exemple les distillats de pétrole. Ces produits sont susceptibles d'entraîner des problèmes neurologiques ou gastriques par inhalation, contact avec la peau ou ingestion. Un dessèchement cutané peut être également observé. Il faut éviter de respirer les vapeurs. Précautions d'emploi : bien aérer l'espace de travail, utiliser des gants, et se laver soigneusement les mains au savon microbilles après emploi.

Inflammable

Nota : les huiles de lin ne sont pas étiquetées « inflammable ». Cependant, il faut savoir que les chiffons imprégnés d'huile de lin ou de peinture à base d'huile de lin peuvent s'enflammer spontanément. Les conserver dans un récipient métallique hermétiquement fermé.

Irritant

Ces produits sont susceptibles d'entraîner une inflammation, une irritation ou des allergies par contact répété ou prolongé avec la peau.

Précautions d'emploi

En cas d'ingestion, ne pas faire vomir, consulter immédiatement un médecin et lui montrer l'emballage ou l'étiquette. Utiliser seulement dans des zones bien ventilées. Eviter le contact avec la peau. Ne pas respirer les vapeurs. Eliminer le produit et son récipient comme un déchet dangereux. **CONSERVER HORS DE LA PORTEE DES ENFANTS**.

Exemples de produits concernés :

ESSENCE D' ASPIC : Nocif / Dangereux pour l'environnement. Porter des gants appropriés / Toxique pour les organismes aquatiques, peut entraîner des effets néfastes à long terme pour l'environnement aquatique.

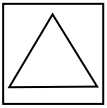
ESSENCE DE TEREBENTHINE / VERNIS CRISTAL MASTIC / VERNIS DAMMAR : Nocif / Dangereux pour l'environnement / Irritant pour les yeux et la peau / Toxique pour les organismes aquatiques, peut entraîner des effets néfastes à long terme pour l'environnement aquatique.

VERNIS A TABLEAUX J.G. VIBERT / VERNIS ANTI UV : Peut provoquer une réaction allergique.

LIQUIDE A NETTOYER LES BROSSES / SICCATIFS DE COURTRAI BLANC ET BRUN / VERNIS SATINE A TABLEAUX : Irritant pour la peau.

Fermeture de sécurité pour les enfants

Tous les produits dangereux doivent être conservés hors de la portée des enfants. Cependant, certains produits présentent des risques sérieux d'intoxication en cas d'ingestion accidentelle. C'est pourquoi ils sont munis d'une fermeture sécurisée. Le bouchon ne peut s'ouvrir que si on le dévisse en appuyant fortement.



Indication de danger détectable au toucher

Il s'agit d'un triangle en relief qui permet aux non voyants de savoir qu'ils utilisent un produit dangereux. Sur les produits Lefranc & Bourgeois, il est transparent.

Etats Unis

La réglementation américaine sur les préparations dangereuses est différente de la réglementation européenne. Nos produits sont soumis à l'approbation d'un toxicologue dépendant de l'Artist & Creative Material Institute (ACMI). Après examen, l'ACMI délivre l'autorisation d'apposer sur les produits un logo qui atteste de la conformité aux normes américaines ASTM D-4236. Le logo AP indique que le produit ne présente pas de risques. Le logo CL impose un marquage de sécurité spécifique sur les produits vendus aux USA.

Eco emballage

Ce logo, présent sur de nombreux emballages de la vie courante, indique que l'entreprise qui a mis le produit en vente a payé une cotisation à l'organisme « Eco emballages » afin que celui-ci finance les collectes sélectives de déchets dans les communes.

Centres anti-poison en France

Angers	02 41 48 21 21
Bordeaux	05 56 96 40 80
Grenoble	04 72 11 69 11
Lille	0825 812 822 (n° indigo)
Lyon	04 72 11 69 11
Marseille	04 91 74 49 83
Nancy	03 83 32 36 36
Paris	01 40 05 48 48
Rennes	02 99 59 22 22
Rouen	02 35 88 44 00
Strasbourg	03 88 37 37 37
Toulouse	05 61 49 33 33

Lexique

alla prima	technique de coloration par un mélange opéré sur le tableau dans le frais
ambre	résine fossile de conifère, très dure et cassante
beaume de térébenthine de Venise	essence résineuse tirée du mélèze
caséine	protéine issue du lait, indélébile une fois sèche
copal	résine du copalier, arbre tropical
couleur rompue	teinte résultant d'un mélange par lequel on a altéré la pureté d'une couleur
détrempe	peinture ayant pour liant de la colle ou de la gomme
embus	zones mates apparaissant par endroit après quelques jours de séchage
émulsion	mélange stable d'éléments qui ne peuvent pas être associés naturellement
gemme	résine séchée de certains arbres
glacis	couches superposées de couleurs transparentes créant un effet de profondeur
modelé	forme de la couleur donnée par le pinceau
oxydation	modification chimique par intégration de molécules d'oxygène
primaire d'accroche	première couche de couleur
primitifs	école de peinture des XVème et XVIème siècles
prise	temps mis par une pâte pour se figer
profondeur	effet optique d'éloignement du fond
refus	couche de peinture qui n'accroche pas sur son support ou sur la couche inférieure
résines	molécules naturelles ou de synthèse, se dissolvant à la chaleur ou par action d'un solvant adapté, imperméables et résistantes une fois solidifiées
siccativer	durcir par incorporation d'oxygène et non par évaporation
standolie	huile de lin cuite
tempera alla prima	peinture ayant pour base une émulsion d'eau et d'œuf

Notes

FONDÉ EN 1720

POUR LE MEILLEUR DE L'ART

LEFRANC & BOURGEOIS
ZI Nord - 5, RUE RENE PANHARD F-72021 LE MANS CEDEX 2
www.lefranc-bourgeois.com

INTERFACE NANTES - 03/04